
PROPERTY OF
The University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS





Kirchenmusikalisches

# Kirchenmusikalisches Jahrbuch

Jahrbuch

Begründet von Dr. F. X. Haberl

herausgegeben von

Dr. Karl Weinmann



22. Jahrgang

Regensburg, Rom, New York und Cincinnati
Druck und Verlag von Friedrich Pustet
1909



# Vorwort

Mit Freude kann der Herausgeber berichten, daß der 21. Jahrgang des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs in seinem neuen Gewande bei allen Interessenten und der fachmännischen Kritik eine warme und beifällige Aufnahme gefunden hat. Mit besonderer Genugtuung darf ich bekannt geben, daß Se. Heiligkeit Papst Pius X. die Gnade hatte, durch seinen Staatssekretär Kardinal Merry del Val in einem längeren Handschreiben Verlag und Redaktion zu beglückwünschen und zu neuem Schaffen für die Zukunft aufzumuntern.

Zwar ist die Zahl der Käufer des K. J. um ein Bedeutendes gestiegen, aber sie genügt noch nicht die Herstellungskosten des Buches zu decken. Diese Sachlage wollte der Herausgeber den Lesern des 22. Jahrgangs offen bekennen, einerseits um den quantitativ — nicht qualitativ — etwas zurückgedämmten Umfang zu erklären, anderseits den hochedlen Sinn der Verlagsfirma zu kennzeichnen, die trotzdem wiederum bereit ist, ein großes finanzielles Opfer zu bringen.

Dankbarst sei auch der Görres-Gesellschaft für das kathol. Deutschland gedacht, welche in treuer Pflege von Kunst und Wissenschaft, auf ihrer diesjährigen Generalversammlung zu Limburg den Fortbestand des K. J. durch einen regelmäßigen Zuschuß in hochherziger Weise zu sichern versprach.

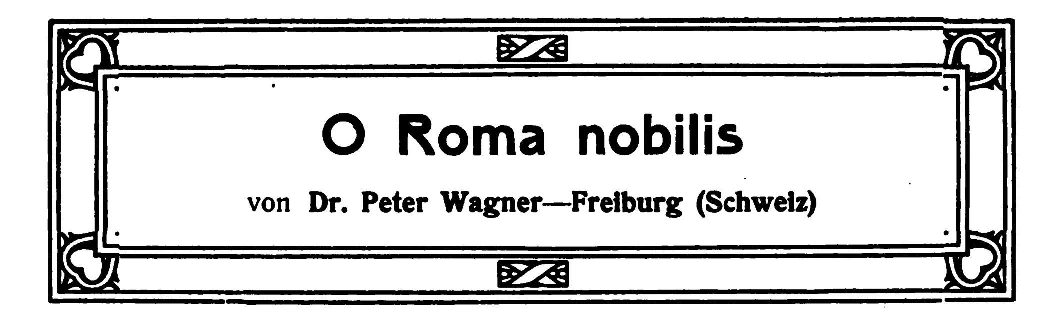
Aus den zahlreich vorliegenden Arbeiten wählte die Redaktion für den ersten Teil die nachfolgenden fünf Aufsätze, um, dem aufgestellten Programm getreu, in diesem Jahrgang speziell auch die Instrumentalmusik und die musikalische Ästhetik

zu berücksichtigen. Der zweite Teil bringt eine Reihe von „Kleinen Beiträgen" mehr praktischer Natur, so daß nun die Wünsche derjenigen erfüllt sind, welche den ersten Teil des K. J. vornehmlich der Wissenschaft, den zweiten Teil der Praxis zugestanden wissen wollen. Und in der Tat wäre gerade dieser Teil geeignet, eine Heimstätte für den „Allgemeinen deutschen Cäcilienverein" zu werden; hier könnten Anregungen, Besprechungen, Meinungsäußerungen, Ereignisse usw., welche sich über die Grenzlinie des Alltäglichen erheben und Anspruch auf allgemeinere Beobachtung verdienen, eine bleibende Stätte finden. So sei denn hiefür der zweite Teil bereitwilligst zur Verfügung gestellt. Was den dritten Teil „Kritiken und Referate" anbetrifft, so hat derselbe nicht den Zweck, eine vollständige Bibliographie der Jahreserscheinungen zu bieten, sondern seine Aufgabe besteht in der kritischen Beleuchtung der eingelaufenen Literatur; wenn dieselbe dank dem Entgegenkommen der einzelnen Verleger (voran der Firma Breitkopf und Härtel), per accidens zu einer ziemlich vollständigen sich gestaltet, um so besser und begrüßenswerter. Dem Kenner wird es ohnehin nicht entgehen, daß manche der kritischen Referate (besonders der ersten Abteilung) weit über den Rahmen einer sonst üblichen Besprechung hinausgehen und mitunter wertvolle Beiträge zur Musikgeschichte und -Ästhetik bieten.

Möge der 22. Jahrgang des K. J. zu den alten Freunden neue werben!

Regensburg, am Feste der hl. Cäcilia

**Der Herausgeber**



# O Roma nobilis

von **Dr. Peter Wagner—Freiburg (Schweiz)**

1. O Roma nobilis, orbis et domina,
   Cunctarum urbium excellentissima,
   Roseo martyrum sanguine rubea,
   Albis et liliis virginum candida:
   Salutem dicimus tibi per omnia,
   Te benedicimus: salve per secula.
2. Petre, tu præpotens cælorum claviger,
   Vota precantium exaudi jugiter.
   Cum bis sex tribuum sederis arbiter,
   Factus placabilis iudica leniter,
   Teque petentibus nunc temporaliter
   Ferto suffragia misericorditer.
3. O Paule, suscipe nostra precamina,
   Cuius philosophos vicit industria.
   Factus œconomus in domo regia
   Divini muneris appone fercula,
   Ut, quæ repleverit te sapientia,
   Ipsa nos repleat tua per dogmata.

## I.

Achtzig Jahre erst sind vergangen, seit dieser Hymnus zum Preise der ewigen Stadt der Kenntnis und dem Studium der Gelehrten erschlossen wurde. In seinem Rheinischen Museum für Philologie, Geschichte und griechische Philosophie veröffentlichte ihn B. G. Niebuhr, im dritten Jahrgang 1829 S. 7, aus der Vatikanischen Handschrift 3227, welche die ciceronianischen Philippiken enthält. Sie ist bisher die einzige bekannte Quelle des Hymnus geblieben. Niebuhr las an zwei Stellen den vatikanischen Text ungenau; in Strophe 2, Vers 5 las er *precantibus* und in Strophe 3, Vers 1 *peccamina,* wo die Handschrift *petentibus* und *precamina* hat. Die vatikanische Handschrift hat in Strophe 1, Vers 4 *virginum liliis,* wie Niebuhr richtig bemerkte; der Grund, weshalb ich die Lesart *liliis virginum* vorziehe, wird später offenbar werden. Niebuhr setzte die Handschrift ins 10. Jahrhundert, war aber geneigt, dem Liede selbst ein höheres Alter zuzusprechen, vornehmlich deshalb, weil von den über dem Hymnus stehenden „antiken Noten der päpstliche Kapellmeister Baini, ein höchst befugter Richter und wahrhaftiger Zeuge, erklärt, daß er keine Kirchenmelodie kenne, worin die altgriechische Melodie so rein





sei," und dieser Umstand scheine sie über das 7. Jahrhundert hinauf zu setzen. Ja er versicherte, „der Hymnus könne nicht nach dem Untergange des westlichen Reiches gedichtet sein: wer sollte nachher, in einem zum öffentlichen Gesang bestimmten Liede, die Stadt *domina orbis* und mit der Heiterkeit im Feierlichen begrüßt haben?" Weiter glaubte Niebuhr, das Lied sei „zerstückt, verwässert und in schlechtem jambischem Takt übertragen dem Hymnus *Aurea luce* etc. einverleibt" worden, „welchen die römische Kirche am 28. Junius singt". Gemeint ist der Hymnus zu St. Peter und St. Paul (29. Juni!), der in seiner ursprünglichen, noch heute in den alten Orden üblichen Fassung mit *Aurea luce* beginnt, während der neuere, unter Urban VIII. „reformierte" Text lautet: *Decora lux* etc.

Die Lesart Niebuhrs wurde von Fr. Joh. Heinr. Schlosser übernommen, der 1852 in seinem Werke Die Kirche in ihren Liedern durch alle Jahrhunderte, Bd. I. S. 118, eine deutsche Übersetzung des Hymnus und im Anhang S. 421 eine erweiterte Fassung veröffentlichte. In dieser lautet die erste Strophe also:

Alma credentium mater ecclesia,
Divini filii sponsa purissima,
Superna spiritus afflata gratia,
Roseo martyrum sanguine rubea,
Albis et virginum liliis candida:
Te benedicimus, salve per sæcula.

Die drei ersten Verse dieser Lesart weichen von der Niebuhrschen ab; auch fehlt der Vers *Salutem dicimus tibi per omnia*. Die zweite und dritte Strophe der umfangreicheren Fassung sind durch die entsprechenden Strophen derjenigen Niebuhrs gebildet; dagegen sind als vierte und fünfte Strophe noch hinzugefügt:

Joannes ordinis fatorum conscie,
Mystico numinis edoctus lumine,
Tu nostris precibus leniter adnue:
Ut quo calueris candente pectore,
Divini percitos amoris fulmine
Nos beatifices tuo precamine.

Tuque, christicolæ turbæ præsidium,
Virgo deipara, cœlorum gaudium,
Clementer suscipe gemitus supplicum:
Tuum clientibus per patrocinium
Ut, data venia cunctorum criminum,
Condonet filius gaudia cœlitum.

Schlosser führt endlich auch eine Variante zu der dem hl. Petrus gewidmeten Strophe an:

Petre, tu præpotens cœlorum claviger,
Agnos cum ovibus pascens perenniter,
Cum bis sex tribuum sederis arbiter,



Parce fragilibus, iudica leniter,
Pro successoribus, ut alto naviter
Fungantur munere, precare jugiter.

Weder für die erweiterte, fünfstrophische Fassung, noch für die Variante der zweiten Strophe gibt Schlosser eine Quelle an. Daniel, im *Thesaurus hymnol.* IV (1855) S. 100 vermutet, die Schlossersche Paraphrase sei das Werk eines neueren Poeten und Schlosser habe sie wegen ihrer Schönheit und Harmonie mit dem dreistrophischen Original aufgenommen.

Gegen die Niebuhrsche Annahme von der Herkunft des Hymnus machte Daniel den gleichen Ausklang der Verse geltend; dieser weise nicht auf die letzten Jahre des römischen Reiches hin, sondern eher auf das 7. und 8. Jahrhundert. Die Bezeichnung *Orbis domina,* „Herrin der Welt“, träfe geradesogut für das mittelalterliche wie für das antike Rom zu und sei auch unzähligemal in mittelalterlichen Autoren zu finden. Daniel führt einige derartige Stellen an. Von dem Bainischen Argument für das hohe Alter des Gesanges will er vollends gar nichts wissen.

Daniels Freund, Friedr. Hurter, war der erste, der in dem Liede einen Pilgergesang vermutete. Er schrieb an Daniel die schönen Worte: „Dieses Lied ist offenbar ein Pilgerlied, angestimmt von denjenigen, welche die Schwellen der hl. Apostel besuchten, alsbald sie aus der Ferne der ewigen Stadt ansichtig wurden; daher die Anrede an dieselbe, durchglüht mit allen den Erinnerungen, welche in der Brust des sehnsüchtigen Pilgers sich drängen mußten, daher auch die Anrede der beiden Apostel, zu deren Heiligtümern der Pilger zog.“

Alexander Riese begnügte sich in der Præfatio p. XXXIX des zweiten Faszikels seiner Anthologia Latina (Leipzig, Teubner 1870) mit einem Abdruck des Niebuhrschen Textes; wie Daniel, erblickt er in den *fines consonantes* und der *rhythmica versuum structura* einen Beweis dafür, daß der Hymnus nicht dem Altertume, sondern dem Mittelalter angehöre.

Zuletzt hat Ludwig Traube 1891 in den Abhandlungen der Kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften I. Cl. XIX. Bd. II. Abt. dem Hymnus eine wenn auch wenig umfangreiche Untersuchung gewidmet. An der Hand einer photographischen Wiedergabe aus der vatikanischen Handschrift vermochte er die beiden Lesefehler Niebuhrs zu berichtigen. Mit Geschick widerlegte er die von Niebuhr für seine Auffassung vom Alter des Gedichtes vorgebrachten Argumente, richtete sich aber besonders gegen die Vorstellung, daß der liturgische Hymnus *Aurea luce* dem *O Roma nobilis* tributpflichtig sei.[1])

[1]) Außer den genannten Gelehrten, die den Hymnus geschichtlich oder literarhistorisch zu würdigen unternahmen, haben noch andere seinen Text abgedruckt,





## II.

Niebuhr war nicht von selbst auf das *O Roma nobilis* aufmerksam geworden; er steht nur an der Spitze seiner literarischen Geschichte im 19. Jahrhundert. Das Verdienst, den Hymnus dem Dunkel der Vergessenheit entrissen zu haben, gebührt vielmehr dem von Niebuhr auch erwähnten päpstlichen Kapellmeister Giuseppe Baini († 1844). Um das Jahr 1825 widmete dieser dem preußischen König Friedrich Wilhelm III.,[1]) bekanntlich einem großen Verehrer der altklassischen Polyphonie, sein „Tentamen renovationis Musicae Harmonicae Syllabico-Rhythmicae super Cantu Gregoriano saeculo septimo in Ecclesia pervulgatae."[2]) Aus einem Brief Zelters an Gœthe erfahren wir, daß der preußische Gesandte beim päpstlichen Hofe, Bunsen, mit andern Schätzen im Jahre 1827 den Hymnus nach Berlin brachte und dieser am 27. November desselben Jahres in Gegenwart des Kronprinzen durch die Singakademie aufgeführt wurde (Briefwechsel zwischen Gœthe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832, herausgegeben von Riemer, Berlin 1834, 3. Teil, S. 446). Baini erwähnt seine Quelle zweimal, in der Præfatio und vor der Niederschrift des Hymnus selbst: es ist der vatikanische Codex lat. 3227, dessen Fassung er entzifferte und dann vierstimmig setzte. Das ganze Stück lautet bei ihm:




immer in der Niebuhrschen Lesart. Ich erwähne (nach Chevaliers Repertorium hymnologicum I 235): Du Méril, Poésies populaires latines I 239; Mai, Nova Patrum bibliotheca I, II 206; Moll, Hymnarium (1861) 126; Rolland, Rome (1870) 10; Mohr, Manuel de chant (1877).

[1]) Das Kirchenmusikalische Jahrbuch 1894 S. 81 schreibt irrtümlicherweise Fr. Wilhelm IV.

[2]) Das Bainische Tentamen besteht aus einer vierstimmigen Fassung der lateinischen liturgischen Hymnen, denen eine Præfatio vorausgeschickt ist. Der Hymnus O Roma nobilis steht daselbst als Nr. 57. Einen Appendix zum Tentamen widmete Baini dem preußischen Kronprinzen, dem späteren König Friedrich Wilhelm IV. Es war mir vergönnt, aus der Proskeschen Bibliothek in Regensburg die durch Proske selbst im August 1835 in Rom von dem Bunsenschen Original genommene Abschrift zu benutzen, auf welche ich durch eine Notiz in Mendel-Reißmanns Musik. Konversations-Lexikon I S. 418 hingelenkt worden war.



ur - bi-um ex-cel - len-tis-si-ma, ro-se-o mar-ty-rum san-gui-ne

ru-be-a, al-bis et vir-gi-num li-li-is can-di-da, sa-lu-tem

di-ci-mus ti-bi per o-mni-a, te be-ne-di-ci-mus,

Am Ende der 3. Strophe:

sal - ve per sæ - - cu - la. A - men.

Der Text Bainis unterscheidet sich von dem durch Niebuhr einige Jahre später aus derselben Quelle geschöpften an einigen Stellen. In der zweiten Strophe Vers 3 liest Baini sedebis statt sederis, in der dritten Strophe Vers 2 ruit statt vicit, Vers 5 expleverit statt repleverit. Dagegen hat er richtig petentibus und precamina, wo Niebuhr precantibus und peccamina las (zweite Strophe Vers 5 und dritte Strophe Vers 1). Da Baini in den Bearbeitungen der sämtlichen Hymnen die Choralmelodie in die Oberstimmen legte, so müssen wir auch hier in der Sopranmelodie diejenige erblicken, die Baini aus der vatikanischen Handschrift herausgelesen hat. Dementsprechend bestimmt er die Tonart als Phrygius mixtus cum Jonico necnon cum Hyperphrygio mutata sede. In der Tat beginnt seine Melodie phrygisch, ergreift aber in Vers 2 das Jonische und in Vers 5 das in die untere Quinte transponierte (mutata sede) Hyperphrygische. Letzteres faßt er, wie der Præfatio zu entnehmen ist, als Tonus XII. mit der arithmetisch geteilten Oktav F - B - f und als plagale Form des Tonus XI., hyperäolisch mit der harmonisch geteilten Oktav B - F - b.

Zelter fand die „Melodie aus dem VII. Jahrhundert“ modern genug, war also von ihrem hohen Alter wenig überzeugt. Ebensowenig sagte ihm die Bainische vierstimmige Bearbeitung zu. Sie war ihm zu weich; er meinte vielmehr mit Gœthe, „man könne sich die Anfänge der Kunst nicht zu klein vorstellen“.

Nach seiner ersten Aufführung in der Berliner Singakademie, von der übrigens Blumner in seiner Geschichte des Institutes (1891) nichts vermeldet — sie war wohl eine solche in privatem Kreise — verschwand der Hymnus aus dem Gesichtskreis der Kunstfreunde. Nur die Philologen fuhren, wie wir sahen, fort, sich um seine poetische Form, seine sprachlichen Eigenheiten und sein Alter zu bemühen. Erst im Jahre 1873 machte Joseph Seiler, Organist zu St. Mauritz bei Münster in Westfalen, wieder auf ihn aufmerksam in der Trierer, von Hermesdorff redigierten Cäcilia, XII. Jahrg., Nr. 12, S. 95, und veröffentlichte Bainis Übertragung und Bearbeitung zum ersten Male in der Beilage dazu.[1]) Sein Freund Ludwig Erk in Berlin (von 1836 bis 1847 Mitglied der Singakademie) hatte ihm die Bainische Bearbeitung mit historischen und andern Notizen zugeschickt. Wir erfahren von Seiler (Erk), daß die Musik auf Bunsen einen solchen Eindruck gemacht hatte, daß er die Melodie mit einem neuen Text in sein später ediertes Gesangbuch aufnahm. Interessant ist Seilers Rechtfertigung der Bainischen Bearbeitung.

[1]) Hermesdorff hat den vierstimmigen Satz auf zwei Systeme zusammengedrängt, wobei einige Versehen unterliefen. Auch die Textunterlage ist nicht ganz originalgetreu, so bei Excellentissima, roseo; beim Übergang von dicimus zu tibi in Vers 5 ergab die Zusammenziehung auf zwei Systeme parallele Quinten zwischen Tenor und Baß.

Die Verbindung der „altertümlichen Herbigkeit“ und „moderner Anklänge“ entspreche, so meinte er, Bainis Absicht, da er neben dem „gewaltigen Pförtner des Himmels, neben dem Richter der zwölf Stämme“ auch die „lilienreinen Jungfrauen, deren Asche in den Katakomben der edlen Roma ruhet“, zu besingen hatte. „Daher die von Zelter getadelten Sext- und Quartsextakkorde, welche man allerdings bei den Meistern früherer Jahrhunderte nicht findet.“

Traube hat, wie schon bemerkt, seiner kurzen Abhandlung über den Hymnus eine Lichtdruckabbildung der vatikanischen Vorlage beigefügt. Dieselbe gestattete ihm, den bis dahin immer maßgebenden Niebuhrschen Text zu verbessern. Nur weniges ist es, was dabei für die kritische Untersuchung der Singweise herauskam. W. Brambach, den er um sein Urteil über das Alter der Aufzeichnung ersuchte, war geneigt, die Neumen dem 11. Jahrhundert zuzuweisen. Bainis Übertragung und Seilers Veröffentlichung derselben blieben Traube und Brambach unbekannt, so daß keinem von beiden der Gedanke kommen konnte, sie an der photographischen Nachbildung zu prüfen.

## III.

Sind bisher ausschließlich die Gelehrten zu Worte gekommen, die im Laufe des vorigen Jahrhunderts dem Hymnus von der literarischen oder musikalischen Seite näher getreten sind, so wird der Leser nunmehr eine Stellungnahme zu diesen Resultaten mit Recht erwarten.

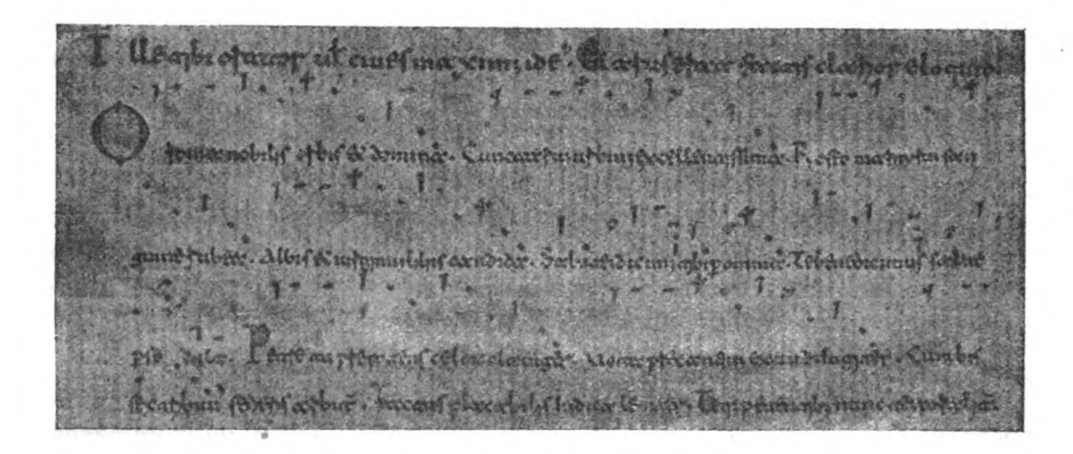
Gelegentlich der Ausstellung vatikanischer Choraldokumente während des römischen Choralkongresses im April 1904 erhielten die Teilnehmer am Kongresse den Catalogo sommario, einen willkommenen Führer durch die reichen Schätze der päpstlichen Bibliothek an gregorianischen Handschriften. Man konnte darin lesen (S. 58): 178. Vatic. 3227, ff. 80, sæc. XIII. In fine al Ciceronis Philippicarum liber (sæc. XII.) è aggiunto il Cantico *O Roma nobilis, orbis et domina*. Senza righe. Kein Wort ließ ahnen, daß der Hymnus schon wiederholt das Interesse der Forscher auf sich gezogen hatte. Ich verlor den Gegenstand nicht aus den Augen. Rev. H. M. Bannister, der hochverdiente und stets hilfsbereite Oxforder Gelehrte, der die Räume der päpstlichen Bücherei zu seiner zweiten Heimat gemacht hat, besaß die Güte, mir eine sehr sorgfältige, wieder mit der Hand hergestellte Abschrift zu besorgen. Mein verehrter Kollege an der Universität Freiburg in der Schweiz, Herr Prof. Steffens, machte mich mit der Lichtreproduktion Traubes bekannt und hatte sogar die Freundlichkeit, durch eine neue, auf seiner jüngsten italienischen Studienreise in der Größe des Originals von ihm selbst aufgenommene Photographie mich zu erfreuen. Derselbe entdeckte eine zweite, bisher unbekannte Aufzeichnung des *O Roma*



*nobilis* in einer Monte-Cassineser Handschrift und hat dadurch die endgültige Entzifferung der Singweise des Hymnus ermöglicht.

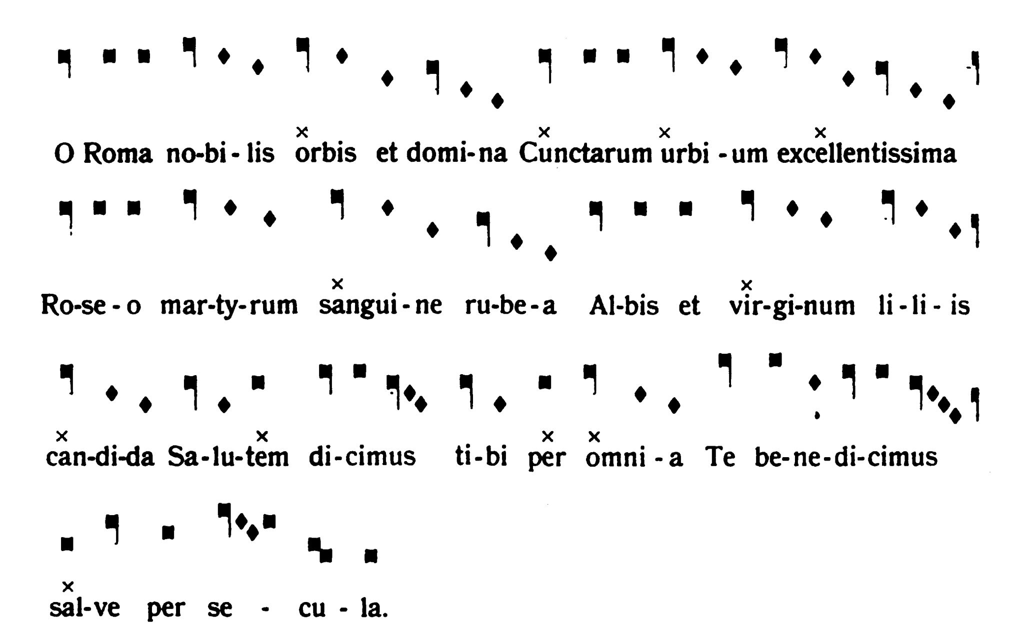
Schon die Vergleichung meiner Abschrift der vatikanischen Handschrift mit der Lesart Bainis verursachte mir große Überraschung. Sie steigerte sich bei der Einsichtnahme in die Steffensschen Photographien. Um das Resultat hier gleich vorwegzunehmen: die Bainische Übertragung ist ein pures Phantasiegebilde, und keine einzige Note derselben stimmt mit dem Original überein. Die Melodie, die Bunsen und seine Freunde entzückte und als Werk des 7. Jahrhunderts in Bunsens Gesangbuch überging, stammt aus den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts.

Ich unterbreite dem Leser zunächst ein Faksimile der vatikanischen Handschrift 3227.



Die obere Partie der Seite ist durch ein lateinisches Gedicht, einen Abschnitt aus den Versus XII Sapientum, ausgefüllt. Unser Lied beginnt mit Zeile 14 und ist in longobardischer Schrift aufgezeichnet. Neumiert sind die ganze erste Strophe und von der zweiten die beiden ersten Verse und die ersten zwei Worte des dritten Verses. Die Neumen sind die longobardischen oder beneventanischen, die ich in der „Neumenkunde" S. 136 ff. beschrieben und erklärt habe. Eine Notenlinie ist nicht gezogen, dagegen alle Zeichen diastematisch, d. h. so geordnet, daß ihre Höhe genau dem Verlaufe der Melodie entspricht. Der Custos am Ende der Zeile hilft den melodischen Faden von Zeile zu Zeile weiterführen. Die verwendeten Tonzeichen sind die Virga, das breite und das runde Punctum, ferner der Climacus und Climacus resupinus (jener bei *dicimus* und *benedicimus*, dieser bei *saecula*). Dazu kommen die liqueszierenden Zeichen zu ziemlich häufiger Verwendung. In moderne Choralnoten läßt sich die Neumierung also übertragen, wobei aus typographi-

schen Gründen die liqueszierenden Neumen durch ihre Normalform mit über dem Text stehendem Stern ersetzt sind:




Bekanntlich entbehren linienlose Neumierungen für uns der Klarheit, und schließen selbst in diastematischer Fassung, wie die vorliegende, Zweifel über die Lage der Melodie nicht aus. Ich verzichte darauf, die Möglichkeiten der Lokalisierung dieser Aufzeichnung zu erörtern, da die Handschrift aus Monte-Cassino alle derartigen Schwierigkeiten aus dem Wege räumt. Beachtung verdient jedoch die Verwendung der drei Zeichen für den Einzelton ┐ ■ ♦; sie stimmt genau mit der Deutung überein, die ich in der „Neumenkunde" für die longobardische Neumierung überhaupt aufstellte. Die Virga steht immer als höchster Ton einer melodischen Bewegung, das Punctum ■, wenn diese auf der erreichten Höhe stehen bleibt, das ♦ bei der Bewegung in die Tiefe. Ein rhythmischer Wertunterschied ist nicht gemacht. Soviel erhellt aber schon aus der unvollkommenen Aufzeichnung, daß Bainis Singweise und die des Originals nichts gemein haben. Dagegen ist über die Bestimmung des Hymnus aus der vatikanischen Aufzeichnung nichts zu entnehmen. Er tritt daselbst als Lückenbüßer auf. Bezeugten nicht die Neumen seine praktische Verwendung als zu singendes Lied, so würde man aus seiner Nachbarschaft, wie aus einer Aufnahme in eine Handschrift von Reden Ciceros schließen dürfen, er verdanke seine Überlieferung lediglich einem literarischen Interesse.

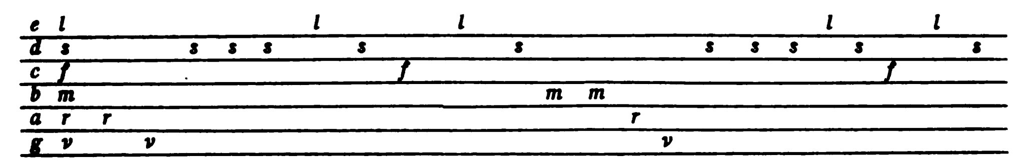
Alle diese Unklarheiten beseitigt die Aufzeichnung des Hymnus in der Handschrift Q 318 (früher 136 oder 536) von Monte-Cassino, dem



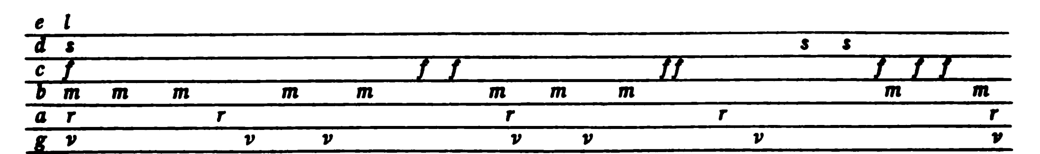


bekannten musikalischen Sammelband aus dem 11.—12. Jahrhundert, der u. a. mit einer Handschrift der Kapitelsbibliothek von Pistoja das älteste Denkmal des Guidonischen Micrologus enthält.[1]) Er ist daselbst auf p. 291 eingetragen, und zwar in einer Buchstabenschrift, welche die Buchstaben auf ein System von 6 Linien stellt. Nur die erste Strophe des Hymnus ist aufgezeichnet, die andern fehlen. Jede Linie ist mit einem doppelten Schlüsselbuchstaben versehen; von unten nach oben folgen sich als solche die Stufen des Hexachordes *G A B C D E,* die von den ersten Buchstaben der Solmisationssilben *ut, re, mi, fa, sol, la,* also *v, r, m, f, s, l* begleitet sind. Die Aufzeichnung läßt sich originalgetreu im Drucke wiedergeben; ich füge die Übertragung in Choralschrift hinzu:

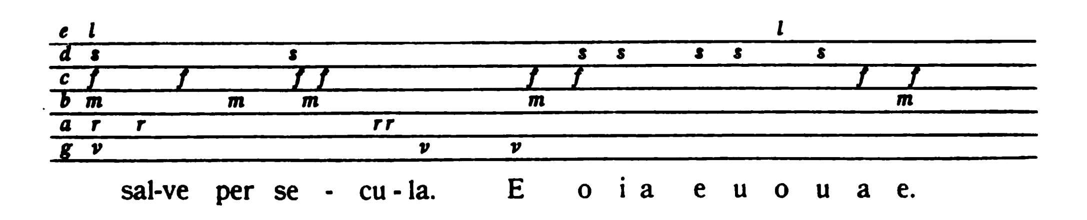
O Roma no-bi-lis orbis et domi-na Cuncta-rum urbi - um excel-len-tis-



si-ma Ro-se - o mar-ty-rum sangui-ne ru-be - a Al-bis et li-li - is vir-gi-



num candida Sa-lu-tem di-ci-mus ti-bi per omni - a Te be-ne-di-cimus

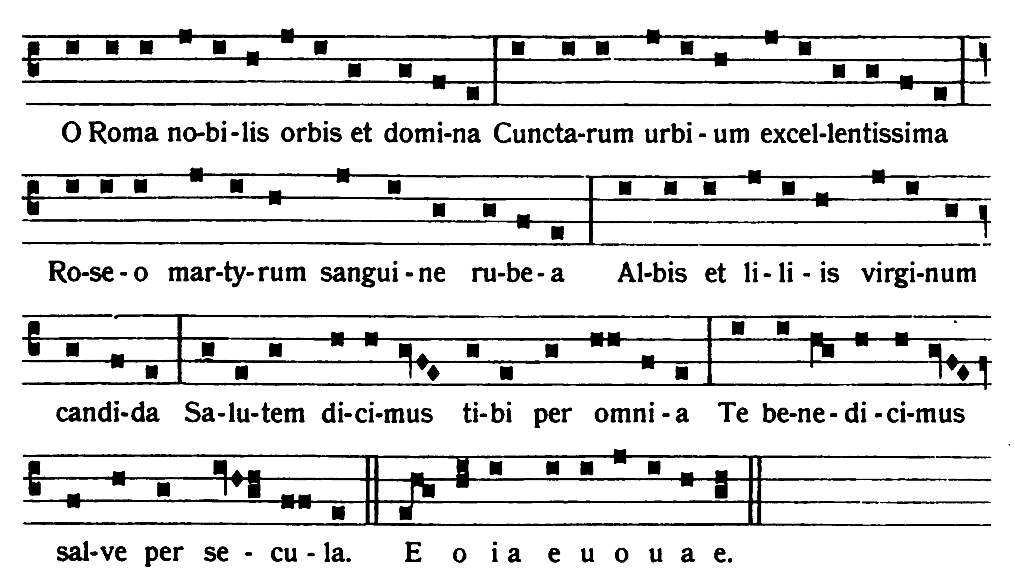


sal-ve per se - cu - la. E o i a e u o u a e.

[1]) Vergl. die Ausgabe des Micrologus durch Amelli, Rom 1904, S. 11. Auch Gerbert hat die Monte-Cassineser Handschrift gekannt und daraus den „Tonarius Domni Oddonis Abbatis" abgedruckt, Scriptores I 248 ff.








Diese älteste Fassung hat die Lesart *liliis virginum*, die deshalb in den Text an der Spitze unserer Studie aufgenommen wurde. Ein Vergleich mit der vatikanischen Neumierung ergibt die Identität beider Aufzeichnungen, nur daß die montecassinensische die Tonhöhe der Melodie, die in der vatikanischen zweifelhaft gelassen, unzweideutig fixiert. Die Buchstabenschrift schließt die Angabe liqueszierender Zeichen aus. Daneben fehlt es nicht an Varianten. Die vatikanische Lesart beschließt die vier ersten Verse mit während die montecassinensische hat. Damit stoßen wir auf den im ganzen Mittelalter üblichen und fast alle Handschriftenklassen durchdringenden Wechsel der Stufen *h* und *c*. Nur das Ende des fünften Verses ergreift beidemal den Ton *c*, wobei der liqueszierenden Neume des Vaticanus die Bistropha des Monte-Cassinensis entspricht, bei *omnia*. Im sechsten Vers hat jener auf der dritten Silbe *h*, dieser *ch*. Bemerkenswerter ist die Variante auf der letzten Silbe von *benedicimus*. Hier verlängert der Vaticanus die Folge des Monte-Cassinensis zu einem leibhaftigen Tritonus den ich deshalb für eine Korruption halte, weil eine uns gleich zu beschäftigende dritte Handschrift mit derselben Melodie dem Monte-Cassinensis näherkommt. Endlich hat der Vaticanus auf der zweiten Silbe von *sæcula* die Flexa *a g*, der Monte-Cassinensis die Bistropha *aa*.

An der Singweise selbst muß vieles auffallen. Die ersten vier Verse sind mit derselben Tonfolge ausgestattet; nur die beiden letzten haben eine andere, verschiedene Melodie. Vergebens wird man im Repertorium des liturgischen Chorals in alter oder neuerer Zeit nach einem Gesangstücke suchen, welches eine ähnliche Struktur aufweist; weder eine

Antiphone, noch ein Responsorium, noch ein Hymnus liefert eine Parallele dazu. Im Ensemble der liturgischen Gesangsformen ist für eine Weise wie die der *O Roma nobilis* kein Platz. Es ist daher ausgeschlossen, daß unser Lied jemals eine Verwendung in der Liturgie gefunden haben könne.

Dem scheint aber die Angabe des Psalmes in der Monte-Cassinenser Handschrift zu widersprechen. Ein Psalm weist auf das liturgische Officium, eine Psalmangabe mit Tonzeichen auf das gesungene Officium. Sehen wir zu. Jedermann erkennt in den Buchstaben, die über den Vokalen *E o i a* und *e u o u a e* am Schlusse des Hymnus stehen, das Initium und eine Finalis der antiphonischen Psalmformel des 7. Kirchentones. Die Vokale *e u o u a e* sind diejenigen der Worte *sæculorum amen;* sie werden den psalmodischen Differenzen von Anfang an in den Gesangbüchern untergelegt. Die Vokale *E o i a* müssen in ähnlicher Weise den Anfang eines Psalmes angeben. Einen Psalm aber, der also beginnt, gibt es nicht, und die Annahme eines Irrtums des Schreibers ist unabweisbar. Er muß überhaupt am Ende seiner Aufzeichnung etwas flüchtig gearbeitet haben, denn er hat in der Buchstabennotierung des Psalminitiums einmal den Buchstaben *s* (= *d*) vergessen; der Vokal *a* am Ende des Initiums hat kein Tonzeichen. Verändern wir die Reihenfolge der Vokale und lesen wir statt *E o i a: E a i o,* so haben wir die ersten Vokale von Ps. 120, *Levavi oculos meos in montes: unde venit auxilium mihi.* Dieser Psalm war schon im alten Bunde der Pilgerpsalm; die Juden pflegten ihn anzustimmen, wenn sie auf der Wallfahrt zur Hl. Stadt des Tempels ansichtig wurden. Niemand wird verkennen, wie trefflich sich gerade dieser Psalm auch in die Situation einreiht, welche der Hymnus *O Roma nobilis* uns vorführt. Ich halte es für erwiesen, daß der Schreiber der Monte-Cassinensischen Handschrift den Ps. 120 vermerken wollte. Weit also entfernt, die Behauptung des nichtliturgischen Charakters des Hymnus umzustoßen, gestattet die Angabe eines Psalmes vielmehr, seine Bestimmung zu fixieren. Das *O Roma nobilis* ist ein religiöses, geistliches Lied, ein Pilgergesang, den man auf der Wallfahrt zur Grabstätte der Apostelfürsten sang. Die Hurtersche Vermutung (vergleiche oben S. 3) hat damit eine bedeutsame Stütze gewonnen. Ist aber die Melodie des *O Roma nobilis* eine Originalmelodie? Auch diese Frage läßt sich beantworten. Die vatikanische Handschrift bringt hinter unserem Hymnus ein in demselben Versmaß abgefaßtes lateinisches, aber weltliches Lied erotischen Charakters, *O admirabile Veneris ydolum.* Auch dieses Gedicht ist von Niebuhr und seinen Nachfolgern herausgegeben und kommentiert worden. Es trägt keinerlei melodische Aufzeichnung, wenn schon der unmittelbare Anschluß an das gleichgebaute und neumierte *O Roma nobilis* die Verwendung derselben Singweise für beide Lieder sicherzustellen scheint.



Zur Bestimmtheit verhilft uns die von Jaffé in der Universitätsbibliothek Cambridge aufgefundene Handschrift Cod. 1567 (C), die einen angelsächsischen Schreiber des 11. Jahrhunderts zum Verfasser hat und das Lied *O admirabile Veneris ydolum* neumiert. Die Neumen dieser Handschrift[1]) entsprechen den beiden italienischen Aufzeichnungen bis auf die beiden letzten Verse, wo die englische Handschrift eine einfachere Lesart zur Voraussetzung hat, als jene. Wir müssen daraus den Schluß ziehen, daß die Monte-Cassinensische und die noch etwas spätere vatikanische Notierung eine Entwicklung der ursprünglich fast ganz syllabischen Melodie ins Melismatische hinein darstellen. Die Priorität der Singweise für den weltlichen Text dürfte aber aus ihrem merkwürdigen melodischen Bau hervorgehen. Schon die Wiederholung derselben melodischen Periode für mehrere Verse ist ein beliebtes Ausdrucksmittel einfacher, volkstümlicher, weltlicher Melodik. Die in neuerer Zeit bekannt werdende Volksmusik namentlich der Ungarn und Slaven, die in vielen Dingen ein bei uns längst überwundenes Stadium künstlerischer Entwicklung und Elemente der mittelalterlichen Musik mit sich führt, liefert mit solcher Struktur zahlreiche Vergleiche. Ich will natürlich damit nur sagen, daß unsere Singweise die Kennzeichen altertümlicher Volksmusik an sich trägt. In dieselbe Richtung weist uns der entschiedene Durcharakter, der in der Notierung von Monte-Cassino aus dem 11.—12. Jahrhundert unverdorben vorliegt, in der späteren vatikanischen aber durch das *fa* am Ende von *benedicimus* durchbrochen ist. Von diesem später bezeugten Tone abgesehen, hält sich die Melodie ganz im Hexachordum durum *G — e*. Erst die Psalmformel des 7. Tones hat die Tonalität der Melodie der kirchlich-liturgischen Art nähergebracht. Daß aber die mittelalterliche Volksmusik eine Vorliebe für das Durgeschlecht kennzeichnete, ist längst erwiesen.

Die Singweise des *O Roma nobilis* bietet uns demnach das interessante Beispiel einer weltlichen Melodie, die auch für einen geistlichen (nicht kirchlichen) Text in Anspruch genommen wurde. Dieser Übergang musikalischen Stoffes aus dem weltlichen Gebiete ins religiöse ist seit dem 4. Jahrhundert in der Kirche nachweisbar, seit den Tagen des syrischen Hymnoden Ephrem bis zum Ausgange des Mittelalters, wie die Messen und Motetten über volkstümliche Lieder, ja wie die Geschichte des deutschen Kirchenliedes lehrt, bis in die neuere Zeit. Unsere Untersuchung bereichert den Schatz der bisher bekannten Beispiele dieses Vorganges um ein neues, bemerkenswertes. Ebensowenig wie freilich die Melodie im 11., 12. und 13. Jahrhundert dem gewöhnlichen Manne Anlaß zu Bedenken irgend welcher Art gab, ebensowenig läßt sich heute ihre ursprüngliche Verwendung aus ihren Noten ablesen. Die erhabenen

[1]) Bei Traube l. c.





Worte des Pilgerhymnus haben auch sie geheiligt, und wem es darauf ankommt, in einem ehrwürdigen, des poetischen Wertes in Form und Inhalt durchaus nicht entbehrenden Gedichte die ewige Stadt zu preisen, der mag auch noch heute zu *O Roma nobilis* greifen mit seiner alten, aber einfachen und volkstümlichen Melodie.

Auf das Andenken des trefflichen Baini aber wollen wir uns hüten Steine zu werfen. Er hat zwar die vatikanischen Neumen nicht zu entziffern vermocht — das vermochte damals auch kein anderer — und viele in die Irre geführt. Was er als Singweise des 7. Jahrhunderts bot, entsprang mehr der Sehnsucht, den Schleier von dem Jahrhunderte hindurch verhüllten Kunstwerk zu heben, als sicherem, ruhigem Forschen. Dennoch aber hat er den Anstoß dazu gegeben, daß die Wissenschaft sich mit dem Hymnus beschäftigte. Den Text hat er ohne schwere Schäden zum ersten Male festgestellt und seinen großen Verdiensten noch dies eine hinzugefügt. Die Singweise war erst einer Zeit erreichbar, welche die Erforschung der künstlerischen Vergangenheit mit schärferen Instrumenten betreibt, als sie seine Zeit kannte.

## IV.

Die Ergebnisse vorliegender Studie lassen sich in den folgenden Sätzen präzisieren und zusammenfassen:

1. Zu dem bisher als ausschließliche Quelle des *O Roma nobilis* geltenden Cod. lat. Vat. 3227, in welchem der Hymnus von einer Hand des 13. Jahrh. eingetragen ist, kommt eine ältere Aufzeichnung in dem Cod. Monte-Cassino 318 aus dem 11.—12. Jahrh., die aber vom Texte nur die erste Strophe überliefert. Die von Schlosser veröffentlichten Varianten stützen sich schwerlich auf handschriftliche Überlieferung; die Strophen zu Ehren des hl. Johannes und der Muttergottes scheinen dem Wunsche, auch die römischen Kirchen S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore zu feiern, ihr Dasein zu verdanken.

2. Die gegen seine Herkunft aus dem Altertum vorgebrachten Argumente sind stichhaltig. Eine nähere Datierung aber innerhalb des Mittelalters verbietet sich, da sowohl seine poetische Form wie sein gedanklicher Inhalt für eine große Spanne Zeit in Anspruch genommen werden dürfen. Die vollständige Beiseiteschiebung aller Rücksicht auf die Silbenquantität, die Zählung der Silben, die hier zu der volkstümlichen Verbindung von je zwei Sechssilbern zu einem Vers zusammentreten, die gleichmäßige und sorgfältige Behandlung der Wortakzente, endlich der gleiche Ausklang der Verse, alles das gehört zu den Requisiten der ausgebildeten rhythmischen Dichtung des Mittelalters, die das *O Roma nobilis* in einem reifen und vollkommenen Exemplar veranschaulicht. Aus dem Inhalt



des Hymnus läßt sich für seine Datierung nur entnehmen, daß er aus einer Zeit stammt, in welcher die ewige Stadt als Schauplatz der Triumphe des Christentums und als Hüterin der Apostelgräber gefeiert wurde. Unter solchen Verhältnissen beschränkt man sich am besten auf die Angabe seiner ersten quellenmäßigen Überlieferung im 10.—11. Jahrh.

3. Eine große Verbreitung scheint er nicht besessen zu haben, da er bisher nur in zwei Handschriften longobardisch-beneventanischer Schrift gefunden wurde. Es muß dahingestellt bleiben, ob eine Untersuchung alter Pilgerberichte eine größere Verwendung feststellen kann, überhaupt eine solche über die Grenzen von Mittel- und Süditalien hinaus. Daß wir aber ein Pilgerlied in ihm sehen dürfen, dazu berechtigt uns die Beschaffenheit seiner Niederschrift in seinem ältesten Dokumente.

4. Seine Singweise stammt von einem gleichgebauten weltlichen Liede, das in der vatikanischen und in einer englischen Handschrift vorliegt. Vielleicht stand ihre melodische Monotonie ihrer Verbreitung im Wege.

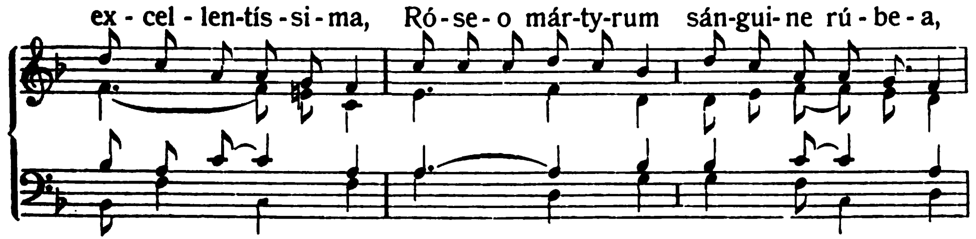
5. Die auf Baini zurückgehende und bisher als authentisch geltende Singweise ist unecht und in Tonart, Melodie und Rhythmus vom Original durchaus verschieden, übertrifft es aber an Schwung, Hoheit und religiösem Charakter.

6. Die echte Singweise des *O Roma nobilis* ist durch die Monte-Cassinenser Handschrift in aller wünschenswerten Deutlichkeit überliefert.

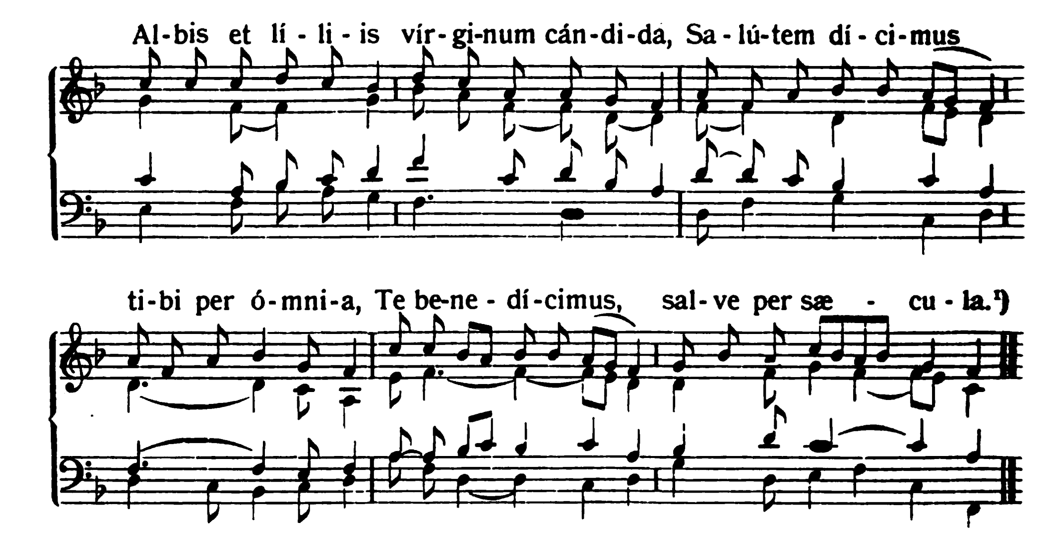
* * *

Eine Umschrift der letzteren in modernen Noten und eine harmonische Begleitung möge den Beschluß machen.

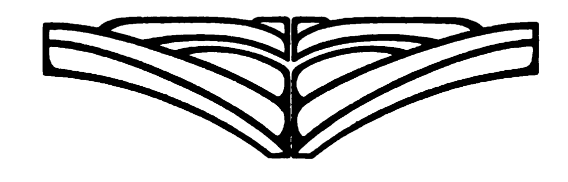





[1]) Mit Absicht und aus guten Gründen habe ich der Übertragung in moderne Schrift weder die Riemann'sche Theorie der viertaktigen Perioden, noch die Beck'sche modale Theorie zugrunde gelegt.





# Joseph Rheinbergers Messen

**Ein Beitrag zur Würdigung des Meisters**

von **Joseph Renner jun.—Regensburg**

Wenn wir Umschau halten unter jenen Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, welchen ein hervorragender Platz in der Musikgeschichte dieser Epoche gebührt, begegnen wir einem Meister, der das wärmste Interesse aller Freunde der katholischen Kirchenmusik verdient: dem am 25. November 1901 heimgegangenen Kgl. Bayer. Hofkapellmeister Joseph Rheinberger. Geboren am 17. März 1839 zu Vaduz (Fürstentum Liechtenstein) als Sohn eines Fürstlichen Rentmeisters, trat bei ihm sehr bald, wie bei den meisten großen Talenten, die außergewöhnliche musikalische Begabung zutage. So versah er bereits im Alter von sieben Jahren den Organistendienst in seiner Heimatkirche und schrieb schon ein Jahr später eine auch zur Aufführung gelangte dreistimmige Messe. Nach kurzem Unterricht bei dem Chorregenten Schmutzer in Feldkirch (Vorarlberg), besuchte er von 1851—1854 das Münchner Konservatorium, vervollständigte hierauf seine Ausbildung bei Franz Lachner und wurde 1859 Lehrer an genannter Anstalt. Gleichzeitig wirkte er auch als Organist an der Michaelshofkirche und mehrere Jahre später als Dirigent des Oratorienvereins sowie von 1865—1867 als Solorepetitor am Kgl. Hoftheater. 1867 erfolgte die Ernennung Rheinbergers zum Kgl. Professor und Inspektor an der neu errichteten Kgl. Musikschule[1]) und 1877 endlich die zum Kgl. Hofkapellmeister, als welcher er die Kirchenmusik in der Allerheiligen-Hofkirche zu leiten hatte. Noch höhere äußere Ehren sollten dem Meister später zuteil werden. Mit der Ernennung zum Ritter des Verdienstordens der bayerischen Krone wurde er in den Adelsstand erhoben, die Universität München ernannte ihn zum Ehrendoktor, und der Prinzregent verlieh ihm den Geheimrat-Titel. Die Stellung an der Allerheiligen-Hofkirche behielt er bis 1895 bei, in welchem Jahre ihn sein schwankender Gesundheitszustand zum Niederlegen derselben zwang. Hingegen wirkte er noch bis zu seiner Pensionierung, die wegen zunehmender Kränklichkeit wenige Monate vor seinem Tode erfolgte, als gefeierter Lehrer des Kontrapunkts und des Orgelspiels in segensreichster Weise und bildete dabei in einem Zeitraum von vier Dezennien eine überaus große Anzahl von Schülern heran, die zum Teil selbst wieder zu Bedeutung gelangten.

Nicht nur aus allen Teilen Deutschlands und Europas, selbst über

[1]) Jetzt Kgl. Akademie der Tonkunst.





den Ozean kamen zahlreiche junge Musiker, um den Unterricht Rheinbergers, der allgemein als der bedeutendste Kontrapunktlehrer galt, zu genießen. So schrieb Dr. W. Kienzl, der Komponist des vielaufgeführten Evangelimanns, schon 1886 in seinen „Miszellen“ über unsern Meister: „Es gibt kaum einen lebenden Künstler (auch Brahms und Kiel miteingerechnet), welcher ein größeres musikalisch-technisches Können aufweist, als dieser Mann. Alle Künste des Kontrapunktes beherrscht Rheinberger mit einer wahrhaft spielenden Leichtigkeit. Es geht von ihm die fast unheimlich klingende Sage, er habe seit seiner Jugend durch viele Jahre täglich ein bis zwei Fugen oder Doppelfugen geschrieben und sich auf diese Weise seine phänomenale Kompositionstechnik angeeignet.“ — Neben der umfassenden Tätigkeit, welche die genannten Stellungen erforderten, entwickelte Rheinberger aber auch noch eine außerordentliche Fruchtbarkeit als Komponist.

Eine Persönlichkeit von lauterstem Charakter und vornehmster Gesinnung, war Rheinberger zugleich eine tiefreligiöse und strenggläubige Natur, so daß er, auf den verschiedensten Gebieten der Komposition erfolgreich tätig, einem inneren Drange folgend immer wieder auf das Gebiet der Kirchenmusik zurückkehrte. Und wie schon sein erster, schüchterner Versuch eine Messe war, so war auch die letzte von ihm veröffentlichte Chorkomposition (das Requiem op. 194) eine kirchliche. Als aber den schon schwer Leidenden nochmals die Komposition einer neuen Messe[1]) beschäftigte, entsank seiner müden Hand mitten im Credo, nach den Worten „Et resurrexit tertia die secundum Scripturas“ die Feder für immer. —

In Rheinbergers Stil ist das Individuelle nicht zu verkennen; er ist selbstverständlich modern, aber modern nur im Sinne der Klassiker und Romantiker, während er sich mit der durch Wagner und Liszt geschaffenen, die traditionellen Formen verlassenden Ausdrucksweise nie befreunden konnte. Er ging vielmehr seinen eigenen Weg, und die Ursprünglichkeit seiner Erfindung tritt uns nicht nur in seiner Harmonik in so mancher eigenartigen, zarten und nur ihm eigentümlichen Nuance entgegen, sondern auch in seiner warmen, einem unerschöpflich scheinenden Borne entströmenden Melodik, die stets natürlich fließend, ausdrucksvoll und oft von hinreißendem Schwunge ist. Von den häßlichen Errungenschaften der musikalischen Sezessionisten, die, um jeden Preis neu sein wollend, auch vor den greulichsten Kakophonien nicht zurückschrecken, hat sich Rheinberger stets mit Entschiedenheit abgewendet, und gilt daher auch dieser neuesten „Schule“ als „nicht mehr auf der Höhe der Zeit stehend“. Aber, wie Otto Schmid richtig bemerkt, „ein

---

[1]) Als Messe in A-moll f. gem. Chor und Orgel, op. 197, nachgelassenes Werk, ergänzt und herausgegeben von L. A. Coerne, erschienen bei Leuckart 1902.



Teil des Rheinbergerschen Schaffens wird eine Lebensfähigkeit erweisen, die manche der anspruchsvoll auftretenden sezessionistischen Gebilde weit hinter sich zurückläßt". Und wenn eine Autorität wie Dr. Hugo Riemann schreibt: „Die Werke Rheinbergers haben ein durchaus eigenartiges Gepräge, eine gewisse Strenge und Herbheit gibt ihnen einen Anhauch von Klassizität", so wird diesem Urteil jeder Kenner Rheinbergers ebenso zustimmen müssen, wie der Charakterisierung unseres Meisters durch P. Raphael Molitor: „Rheinberger gehört mit unter die hervorragendsten Erscheinungen der jüngsten Musikgeschichte und hat fast auf allen Gebieten der musikalischen Komposition Großes geleistet und Bleibendes geschaffen . . . Was er bietet, ist inhaltlich und formell gediegen."

Wie in seinen andern Werken, so zeigt sich Rheinberger auch in seinen kirchlichen Kompositionen als der maßvolle, feinsinnige, jeder Übertreibung abholde Harmoniker und als der Meister einer edlen, bei aller Sangbarkeit nie trivialen Melodik. Und was P. Raphael Molitor von seinen Orgelkompositionen sagt, gilt auch hier: „Die Mittel, mit denen Rheinberger arbeitet, sind einfach, fast möchte man sagen unscheinbar. Er gebraucht das Chroma — das versteht sich von selbst — aber er gebraucht es durchaus mit Maß . . . Chromatische Lavaströme und ähnliche Krafteffekte bedenklicher Art gibt es hier schlechterdings nicht. Wo immer es auftritt, ist das Chroma durchgeistigt, abgewogen bis auf die letzte Note, daher empfindet denn auch der Zuhörer nie ein Gefühl der Übersättigung." Daß dabei auch seine Orgelbegleitung stets eine mustergültige ist, braucht bei dem Großmeister der Orgelkomposition nicht eigens erwähnt zu werden.

Die bei vorherrschender Diatonik überaus mäßige Chromatik Rheinbergers widerspricht überdies in keiner Weise den milden und klugen Vorschriften der Kirche über Kirchenmusik, da diese nicht bloß die ausschließlich diatonische Schreibweise des Palestrinastiles als kirchlich zulässig erklären, sondern, den Errungenschaften der letzten Jahrhunderte entsprechend, auch ausdrücklich die Anwendung der Chromatik gestatten, wie dies aus dem Erlaß der Ritenkongregation vom Jahre 1894 deutlich hervorgeht. Und auch das vielzitierte *Motu proprio* vom Jahre 1903 sagt sehr treffend: „Die Kirche hat immer den Fortschritt der Künste anerkannt und begünstigt, indem sie zum Gottesdienste all das, was das Genie im Laufe der Jahrhunderte Gutes und Schönes zu erfinden wußte, zuließ, immer jedoch unter Wahrung der liturgischen Gesetze. Daher ist auch die neuere Musik in den Kirchen zugelassen, wenn sie ebenfalls Kompositionen von solcher Güte, Ernsthaftigkeit und Würde darbietet, daß dieselben in keiner Weise der liturgischen Verrichtung unwürdig sind." Der gleiche Erlaß betont dann, daß die Kompositionen modernen Stiles nicht an die in — Theatern üblichen Motive erinnern





sollen, und daß unter den verschiedenen Gattungen der modernen Musik der — italienische Opernstil am wenigsten geeignet erscheint, bei der Liturgie verwendet zu werden! Man sieht, die Vorschriften der obersten kirchlichen Autorität sind weit entfernt von Engherzigkeit und übertriebener Strenge und verbieten nur das, was schon eine vernünftige Ästhetik verbietet!

Selbstverständlich stehen auch bei Rheinberger, wie bei jedem Meister, — selbst Beethoven nicht ausgenommen — nicht alle Werke auf gleicher Höhe der künstlerischen Inspiration und Vollendung. Aber jede objektive Kritik muß bei eingehendem Studium der Rheinbergerschen Kirchenkompositionen zu dem Resultat gelangen, daß gerade diesen fast durchweg Reichtum der Erfindung und Schönheit der Form in einem Grade zu eigen ist, der ihnen für immer eine ehrenvolle Stellung in der kirchenmusikalischen Literatur sichert. Und Dr. A. Sandberger dürfte wohl das Richtige getroffen haben, wenn er in seinem Nekrolog bemerkt: „Rheinberger hat aus innerer Nötigung eine große Anzahl kirchenmusikalischer Werke aller Art geschrieben, Messen, Hymnen, Motetten usf., welche auf alle Fälle als Schöpfungen eines meisterlichen Musikers den Vorzug gegenüber dem jammervollen Zeug verdienen, mit dem gerade auf diesem Gebiet der Dilettantismus sich breit macht."

Es soll und kann hiebei nicht geleugnet werden, daß Rheinberger, sein Hauptaugenmerk auf geschlossene, symmetrische Form richtend, sich dieser zuliebe in einigen Stellen seiner Werke in bezug auf Behandlung des Textes manche Freiheiten erlaubte, die zu beanstanden sind. Aber diese wenigen nicht ganz einwandfreien Takte lassen sich bei einigem guten Willen mit ein paar Federstrichen korrigieren, wie dies auch bereits bei mehreren Neuausgaben Rheinbergerscher Werke geschehen ist, zum Beispiel bei op. 62 B, op. 126 B, op. 126 C, op. 172 B und op. 176, und bei den Neuausgaben der Messen op. 83 und 117 noch in diesem Jahre (1909) geschehen wird. —

Versuchen wir nun, den Freunden der Rheinbergerschen Kunst an der Hand seiner sämtlichen Meßkompositionen ein klares Bild von der so vielseitigen und ersprießlichen Tätigkeit des Meisters auf diesem wichtigsten Gebiete der Musica sacra zu geben. Wir beginnen mit den eigentlichen Messen, um dann diesen die Toten-Messen anzuschließen.

Die erste und zugleich anspruchsloseste Messe unseres Meisters führt den Titel: Kleiner und leichter Meßgesang für eine Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung, op. 62.[1]) Diese einfache, für eine mittlere

[1]) München, Chr. Werner, 1872. — Bei dieser Gelegenheit sei auch auf die bei R. Forberg erschienenen wertvollen „6 religiösen Gesänge für eine tiefe Stimme und Orgel op. 157", Text Nr. 1—5 deutsch, Nr. 6 Ave Maria, sowie auf das Ave Maria für eine hohe oder tiefe Stimme und Orgel op. 171 Nr. 1 (Leuckart) nachdrücklichst hingewiesen, da dieses Gebiet in der Literatur recht wenig vertreten ist.



Singstimme geschriebene Messe erschien ursprünglich mit etwas gekürztem Texte, wurde aber vor kurzem durch J. Pagella liturgisch-korrekt bei Marcello Capra in Turin unter dem Titel „Missa puerorum (Kindermesse)“ als op. 62 B ediert. Die Komposition zeigt uns gleich in dem stimmungsvollen Kyrie:

Ky - ri - e e - lei - son,

den Meister einer symmetrischen Form, einer ausdrucksvollen Melodiebildung und eines fließenden, dabei von jedem nicht ganz unfähigen Organisten leicht zu bewältigenden Orgelsatzes; von einem einstimmigen Kinderchor ausgeführt, hinterläßt das Werkchen einen erhebenden Eindruck.

Während Rheinberger zwar eine Reihe wertvoller, nicht schwieriger Motetten,[1]) aber keine Messen für zwei Singstimmen geschrieben hat, besitzen wir von ihm drei Messen für dreistimmigen Frauen- (oder Knaben-) Chor mit Orgelbegleitung, die eine wirkliche Bereicherung der ohnedies ziemlich spärlichen Literatur dieser Gattung[2]) bedeuten. Die erste derselben, op. 126, erschien zuerst wie op. 62 bei Werner in München, wurde aber neuerdings ebenfalls bei Capra in Turin liturgisch revidiert als „Messe in A-dur op. 126 C“ herausgegeben. Die milde, zuversichtliche Bitte um Erbarmen, wie sie uns schon im ersten Kyrie entgegentritt, gibt dem ganzen Werke die Grundstimmung des kindlichen Vertrauens, die nur da, wo es der Inhalt des Textes erfordert, durch kräftigere Akzente unterbrochen wird. Leichter ausführbar, da weniger polyphon als die beiden anderen Messen, dürfte es sich empfehlen, diese Messe zuerst vorzunehmen. Dadurch mit dem Stil Rheinbergers schon etwas vertrauter geworden, werden strebsame Frauenchöre auch die klangschönen Messen „Reginæ S. Rosarii“ op. 155 und „Sincere in memoriam“ op. 187[3]) ohne besondere Schwierigkeit bewältigen. Im Benedictus der Messe op. 155 zeigt sich unser Meister wieder als Beherrscher der streng kontrapunktischen Formen. Wir haben hier einen mit dem Motiv:

Be - ne - di - ctus

beginnenden und bis zum Schlusse streng durchgeführten Kanon des Einklanges vor uns, aber kein trockenes Rechenexempel, sondern ein ganz ungezwungen klingendes Stück von wohltuendster Klangwirkung. Mit besonderer Liebe verarbeitet und in schöner Steigerung aufgebaut, bringt dann am Ende des Agnus das einfache, flehende Motiv:

do - na no - bis

die Messe zu kunstvollem Abschluß.

---

[1]) Sechs zweistimmige Hymnen (Text lateinisch und deutsch) mit Orgel op. 118 (Rob. Forberg), Marianische Hymnen op. 171 Nr. 2 und 4 (Leuckart), Carmina sacra, Heft 1, 3 Hymnen (Schwann, Düsseldorf), und Justorum animæ (Capra).

[2]) Von Werken für 3 Frauenstimmen möchten wir außerdem noch erwähnen die prächtigen drei Hymnen op. 96 (R. Forberg) sowie Salve regina und Ave regina aus op. 171, zwei liebliche, leicht ausführbare Gesänge.

[3]) Beide Messen erschienen bei Otto Forberg in Leipzig.

Als Beweis für die Bescheidenheit des Meisters sei hier die Tatsache angeführt, daß er dem Ersuchen Dr. Haberls um Vervollständigung des Textes im Credo in bereitwilligster Weise nachkam; Dr. Haberl äußerte sich hierüber in der „Musica sacra“ (1889): „Es kann den katholischen Komponisten, der seine Messe der „Regina Sti. Rosarii“ gewidmet hat, nur aufs höchste ehren, daß er eine private Bitte um passende Ergänzung sogleich aufs freundlichste und liebenswürdigste erfüllt hat ... Der musikalische Wert dieser Komposition ist kein geringer, die Stimmenführung äußerst gesangvoll und innig, die selbständige Orgelbegleitung fein ausgearbeitet und wirkungsvoll. Der Stil ist modern, aber mit jener Zurückhaltung, die bei einem Vergleich mit den hohen, künstlerischen Leistungen des berühmten Kontrapunktikers ahnen und erkennen läßt, daß er nicht nur leicht ausführbar, sondern auch mit Andacht und mit Beachtung des kirchlichen Zweckes schreiben wollte. Für Frauenklöster und weibliche Institute ist diese Messe eine erwünschte und empfehlenswerte Gabe.“

Die betreffende Ergänzung wurde vom Verleger der Messe nachträglich beigelegt und gleichzeitig auch in der Musica sacra veröffentlicht.

Im Credo singt außerdem der I. Sopran besser:




und später:




Damit sind alle textlichen Bedenken gehoben, von denen übrigens die letzte dieser drei Messen „Sincere in memoriam“ schon vollständig frei ist. In dieser werden wir sogar durch ein genaues Zitat aus dem Melodienschatze des gregorianischen Gesanges überrascht. Rheinberger entnimmt nämlich das Anfangsmotiv des Gloria, (Et in ter-ra pax) das dann bei Quoniam tu solus sanctus wiederkehrt, dem Gloria der zweiten „Missa Beatæ Mariæ“ des Graduale (Pustetsche Ausgabe).[1])

Ebenso atmet das einfache und schön durchgeführte Thema des Agnus Dei: (A - gnus De - i) ganz den Geist des Chorals,

[1]) Hier sei nebenbei bemerkt, daß Rheinberger wiederholt auch in seinen klassischen Orgelsonaten Motive des Chorals in genialer Weise verwendet hat, nämlich den 8. Psalmton in der Pastoral-, den Tonus peregrinus in der A-moll-Sonate.

dem auch das wunderbar innig empfundene:




entstammt (siehe Agnus der Missa solemnis).

Wem der punktierte Rhythmus im Pleni sunt cœli und im Osanna des Benedictus zu instrumental oder ungewohnt sein sollte, der rhythmisiere einfach:



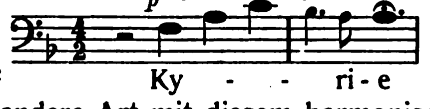

(Selbstverständlich in allen Stimmen, wie auch in der Orgelbegleitung). Noch sei bemerkt, daß der bei Rheinberger öfter, auch in dieser und der vorhergehenden Messe, auftretende Sechsvierteltakt im Tempo ja nicht einem wiegenden Sechsachteltakt nahegebracht werden darf, sondern einfach als ganz mäßiger, doppelter Dreivierteltakt aufzufassen ist; letzteres gilt auch von dem einigemal vorkommenden Sechsachteltakt.

Wir kommen nun zu den Messen für gemischten Chor, und zwar zuerst zu den drei vierstimmigen ohne Begleitung (a capella). Hier begegnet uns als erste und am leichtesten ausführbare die „Missa brevis" op. 83,[1]) ein, wie schon der Titel andeutet, in knappen Formen gehaltenes Werk. Tiefernst tönt der Ruf um Erbarmen an unser Ohr:




aber auch Klänge freudigen Dankes und festlicher Stimmung fehlen im weiteren Verlauf der Messe nicht, und wie dem innig frommen Benedictus ein kräftiges Osanna, so folgt dem rührend schlichten Agnus Dei ein zuversichtliches dona nobis pacem, in dem die Hoffnung auf endlichen Frieden tröstend und beruhigend ausklingt.

Ein Werk von frisch quellender Erfindung und reicher Polyphonie, wenn auch etwas schwieriger als das vorhergehende, haben wir in der zweiten a capella-Messe Rheinbergers vor uns, in der als op. 117 erschienenen „Missa sanctissimæ Trinitatis".[2]) Gleich dem zweiten Kyrie der Choralmesse in Dominicis Adventus ist auch das Kyrie dieser Messe auf dem F-dur-Dreiklange aufgebaut:




und dieses dem Choral entstammende Dreiklangs-Motiv zieht sich durch die ganze Messe. Jeder Teil beginnt auf andere Art mit diesem harmonischen

[1]) Leipzig, Rob. Forberg.

[2]) Leipzig, Rob. Forberg. Diese, wie die Messe op. 83 erscheinen, wie schon früher bemerkt, demnächst in liturgisch-korrekter Ausgabe; zugleich werden die alten Schlüssel durch die modernen ersetzt.

Ur-Motiv, das im Credo in Moll, im Benedictus in der Umkehrung auftritt, so daß auf diese Weise das Ganze durch ein kurzes Motiv wie durch ein gemeinschaftliches Band einheitlich zusammengefaßt wird.

Das Werk ist reich an Schönheiten, jede Stimme gesangvoll geführt, die Chromatik darin sehr mäßig angewendet, und wenn sie erscheint, nie aufdringlich und unmotiviert. Ganze große Teile, wie z. B. das Sanctus und viele Stellen im Agnus Dei verzichten überhaupt auf Chromatik ganz, ohne deshalb in ihrer Diatonie unselbständig zu werden und das moderne Empfinden vermissen zu lassen. Wo aber dann Rheinberger, instinktiv der durch ausschließliche Diatonie nicht zu vermeidenden Gefahr der Monotonie ausweichend, zum Chroma greift, wie in der prächtigen Steigerung des Benedictus von Takt 22 bis 27, geschieht dies in so folgerichtiger, dabei die Bedingungen einer sangbaren Stimmenführung nie außer Auge lassenden Weise, daß diese Chromatik weniger Schwierigkeiten bei der Ausführung macht, als oft unvermittelte querständige diatonische Harmoniefolgen, wie wir sie so häufig in den Werken der Komponisten des 16. Jahrhunderts und deren Nachahmer antreffen.

Während Rheinberger die genannten zwei Messen noch in den alten Schlüsseln herausgegeben hatte — was bei der heutigen Scheu vor diesen Schlüsseln der Verbreitung zum mindesten nicht förderlich war —, notierte der Meister die letzte seiner 3 vierstimmigen a capella-Messen, die „Messe für gemischten Chor (leicht ausführbar) op. 151“ [1]) nur mehr im Violin- und Baßschlüssel; die vier Systeme hingegen wurden beibehalten, unstreitig das übersichtlichste Verfahren. Diese Messe, in der hellen, freundlichen Tonart G-dur stehend, hat schon viele Aufführungen erlebt und ist dadurch bekannter geworden, als die ihr ebenbürtigen Messen op. 83 und 117; vielleicht hat sie diesen glücklichen Umstand den modernen Schlüsseln und besonders dem verlockenden Zusatz auf dem Titel „leicht ausführbar“ zu verdanken. Aber auch ihr innerer Wert ist bedeutend genug, um ihre Verbreitung zu rechtfertigen. Geheimnisvoll und zart baut sich auf dem in den drei Unterstimmen sukzessive eintretenden G-dur-Akkord das gregorianische Hauptmotiv des Kyrie auf,

*pp* Ky - ri - e

das wir schon aus mehreren Kyrie-Melodien der Medicæa und der Vaticana kennen und das in der Umkehrung zugleich im Christe erscheint, so in denkbar einheitlichster Weise das Ganze verbindend und zum Schlusse nochmals im Tenor die Führung übernehmend. Der frische, festliche Schluß des Gloria, der ernste, gemessen dahinschreitende Anfang des Credo und das ungemein zart beginnende Sanctus mit seinem lebhaft bewegten Osanna sind Stellen speziell Rheinbergerschen Gepräges. Auch das fließend und kräftig imitierende Osanna des Benedictus, wie das

[1]) Leipzig, F. E. C. Leuckart.

bei unserm Meister immer mit besonderer Liebe ausgeführte dona nobis dürften bei feinem Vortrage von bester Wirkung sein. Auch in dieser Messe werden die im Gloria und Credo liturgisch zu beanstandenden Stellen in der nächsten, schon vorbereiteten Auflage der Partitur und der Stimmen den kirchlichen Vorschriften entsprechend verbessert sein.

Außer den soeben besprochenen Messen ohne Begleitung schrieb unser Meister nur noch eine, aber zugleich das bedeutendste Werk dieser Gattung, nämlich die großartig angelegte zweichörige Messe op. 109,[1]) welche den Titel trägt: „Cantus Missæ ex octo modulatione vocum concinnatus a Josepho Rheinberger", und welche der Komponist dem Papste Leo XIII. widmete. Er wurde dafür durch ein päpstliches Breve ausgezeichnet, welches ihn zum Ritter des Ordens vom hl. Gregor ernannte, eine überaus ehrenvolle und wohlverdiente Anerkennung von seiten der höchsten kirchlichen Autorität. Das Werk, wohl die bedeutendste achtstimmige Messe der neueren Zeit, ist von wahrhaft religiöser Stimmung durchweht, von einer blühenden Polyphonie, mit ersichtlicher Liebe und Sorgfalt gearbeitet und bildet den Höhepunkt unter den a capella geschriebenen Werken Rheinbergers.

Kindlich fromm rufen sich die Chöre einander das erste Motiv des Kyrie zu,




das, in prächtigen Engführungen zu machtvoller Schlußsteigerung gelangt, dadurch den ganzen Satz in kunstvollster Weise umrahmt. Daß die Intonation des Gloria komponiert ist, kann für außerliturgische Aufführungen des Werkes nur erwünscht sein. Im übrigen ist dieselbe in Rücksicht auf kirchliche Zwecke durch Generalpausen von den nachfolgenden Textworten scharf getrennt. Diese werden durch das einfache Motiv:




in schönen Imitationen durch beide Chöre getragen, die dann, bald alternierend ineinandergreifend, bald zu überwältigendem Vollklange zusammentretend, mit einem kräftigen, fugierten




das Gloria festlich abschließen.

[1]) Die vornehm ausgestattete Partitur, in den alten Schlüsseln gedruckt, erschien bei Jos. Aibl in München.





Um das fehlende „mundi“ zu ergänzen,

singe der zweite Chor Seite 13 der Partitur:

qui tol - lis pec-ca - ta mun-di,

wiederhole dies nach dem miserere nobis des ersten Chores, worauf dieser das erste suscipe und der zweite Chor das zweite usw. bringt.

Ein felsenfestes Glaubensbekenntnis klingt aus dem wie in Granit gemeißelten Hauptmotiv des Credo dem Zuhörer entgegen:

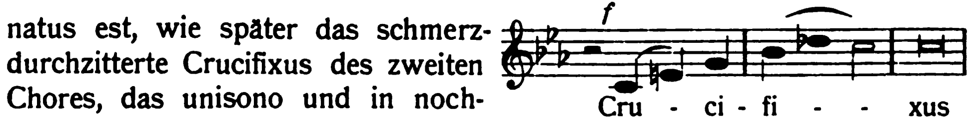
*f*
Cre - do in u - num De - um,

Es empfiehlt sich hier, bei liturgischen Aufführungen nicht erst mit dem durch eine Generalpause von der Intonation getrennten Patrem omnipotentem zu beginnen, sondern schon dem Hauptmotiv das metrisch ganz gleiche Patrem unterzulegen, um dieses charakteristische, das ganze Credo als ein bedeutsames Leitmotiv durchziehende Thema nicht opfern zu müssen.

Seite 19 muß es selbstverständlich statt facta sunt — sæcula heißen, offenbar ein Versehen des Copisten, und Seite 20 deklamieren die oberen drei Stimmen des zweiten Chores besser:

sa - lu - tem de-scen-dit de cœ-lis.

Ganz wundervoll wirkt auch das durch vier Takte in geheimnisvollem pp auf dem achtstimmigen G-dur-Akkorde schwebende Et incarnatus est, wie später das schmerzdurchzitterte Crucifixus des zweiten Chores, das unisono und in noch-



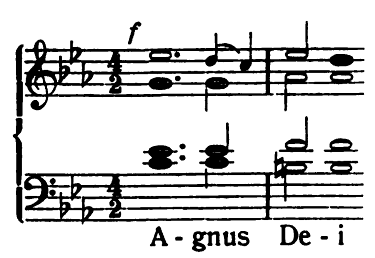

maliger Steigerung dem pp des ersten Chores entgegenklagt, um dann selbst im leise hingehauchten passus et sepultus est wehmütig zu verklingen. Nachdem das Hauptmotiv wiederholt in charakteristischer Weise verwertet worden, tritt es nochmals im et exspecto des ersten Chores in überwältigender Macht auf, um dann bei et vitam in ein grandioses, strahlendes C-dur überzugehen, das nun das Ganze mit einem jubelnden Amen und mit aller Pracht des achtstimmigen Satzes glanzvoll beendet. Wie schon im Credo, so erzielt Rheinberger auch im Osanna des Sanctus dadurch, daß er einem Unisono-Chore einen vierstimmigen gegenüberstellt, eindringlichste Wirkungen.

Das einfache Motiv des Benedictus:




erfährt im weiteren Verlauf gediegenste polyphone Verarbeitung,

und das ganze Agnus Dei entwächst dem ausdrucksvollen, markanten:




Es tritt noch einmal rezitativartig im Baß des 1. Chores auf und mündet dann aus in ein herrliches dona nobis pacem, das mit seiner wundervollen achtstimmigen Durchführung des Motives:




der wir in der gesamten Literatur wenig Gleichwertiges an die Seite stellen können, eine würdige Krönung des imposanten Baues bildet. In bezug auf die äußere Anlage des Werkes, das Alternieren und Ineinandergreifen der beiden Chöre, sowie die abwechslungsreiche Gruppierung der Stimmen ist nicht zu verkennen, daß für Rheinberger die formelle Gestaltung der doppelchörigen Werke der Meister des 16. Jahrhunderts vorbildlich war. Aber er hat die alte, noch immer brauchbare Form mit neuem Inhalt erfüllt, entsprechend der Selbständigkeit seiner musikalischen Natur.

Die achtstimmige Messe op. 109 bestätigt übrigens wieder aufs neue, daß wir mit den unvergleichlich reicheren Mitteln unserer Zeit, selbst wenn dieselben mit Rheinbergerscher Zurückhaltung angewendet werden, der jeweiligen Stimmung des Textes viel besser adäquaten Ausdruck verleihen können, als dies naturgemäß mit den weit beschränkteren Mitteln der Meister des 16. Jahrhunderts möglich war, bei denen häufig ein Kyrie denselben Ausdruck wie ein Osanna, ein Crucifixus den gleichen wie ein dona nobis pacem zeigt.

Lassen wir nun den a capella-Messen des Meisters jene für gemischten Chor folgen, denen er eine Orgelbegleitung beigegeben hat. Diese Gattung wird bekanntlich von allen jenen Chören, welche nicht gewohnt sind, ohne Begleitung zu singen und welchen kein Orchester zur Verfügung steht, mit Vorliebe gepflegt, da ja die Unterstützung durch die Orgel eine erwünschte sichere Basis für die Sänger bildet. Aber auch Chöre, welche viel a capella singen, greifen schon der Abwechslung halber sehr gern des öfteren zu Messen mit Orgelbegleitung. Es ist deshalb nur zu begrüßen, daß wir auch auf diesem Gebiete zwei in hervorragendem Maße die charakteristischen Merkmale der Rheinbergerschen



Muse aufweisende Werke zu nennen haben.[1]) Das erste derselben ist die Dr. Fr. X. Haberl gewidmete, in F-moll stehende „Messe für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel op. 159",[2]) eine auch liturgisch richtige Komposition von hohem Kunstwert — es sei hier nur an den meisterhaften Kanon des Benedictus erinnert — die zu den bekanntesten Messen des Meisters zählt und schon von vielen strebsamen Chören aufgeführt wurde.

Sehr treffend charakterisierte das Werk bald nach seinem Erscheinen E. v. Werra im Kirchenchor 1890: „Der als Komponist hochgefeierte Münchner Hofkapellmeister wollte mit dieser Messe offenbar ein Werk liefern, das den öfter geäußerten Wünschen nach liturgischer Korrektheit gebührend Rechnung tragen sollte. Daß dieses vor allem anzuerkennende Streben die musikalische Schaffenskraft des Meisters nicht lähmte und verkümmerte, beweist der frische, rege Zug, welcher durch das ganze Werk geht. Daß auch die formelle Seite desselben überall seinem großartigen Können entspricht, braucht bei ihm nicht erst gesagt zu werden, um so mehr, als ihn bei diesem kirchlichen Werke offenbar tiefer Ernst für dessen Bestimmung leitete. Dem Referenten war es von höchstem Interesse, zu beobachten und zu verfolgen, wie Rheinberger, dem es wahrlich an musikalischer Formgewandtheit und Gestaltungskraft nicht gebricht, eben diese den höheren Zielen seines Kunstwerkes dienstbar zu machen sucht. Wie fein gewählt wird z. B. der Wechsel der Tonarten herangezogen, um, unbeschadet der ästhetischen Einheit des Ganzen, den Einzelheiten im hl. Texte die entsprechende Stimmung und Haltung zu geben! . . . Da die Kirche die moderne Tonkunst nicht von ihrem Heiligtume ausschließt, wenn sie dessen würdig zu sein sich bestrebt, so glauben wir, Rheinbergers Messe den Chören warm empfehlen zu können."

Diesem objektiven Urteile eines musikalisch gesund empfindenden, hochgebildeten und auch von Anhängern der strengsten Richtung als kirchenmusikalische Autorität geschätzten Mannes wird sich jeder anschließen müssen, der das Werk gründlich studiert hat. Daß es harmonisch ungemein zart und eigenartig empfunden ist, zeigt gleich der stimmungsvolle Anfang:

[1]) Auch die sehr wirkungsvollen „Fünf Hymnen für gemischten Chor mit Orgelbegleitung", welche Rheinberger als op. 140 bei Kistner in Leipzig edierte, wie auch die bei Schwann erschienenen, für gleiche Besetzung geschriebenen zwei Offertorien (Confitebor und Recordare virgo) und der Psalm Miserere, in welchem zwei Falsobordone mit Choral abwechseln, sollten nicht übersehen werden. Im Psalm ist die Orgel nicht obligat.

[2]) Leipzig, Leuckart (1890).






Aber auch im weiteren Verlaufe des Werkes stoßen wir auf zahlreiche melodische und harmonische Feinheiten. Wie flehend klingt nicht das 2. Miserere im Gloria mit seiner Wendung nach F-moll, die das darauffolgende helle F-dur des Quoniam dann um so frischer, freudiger eintreten läßt!

Auch das Credo besteht nicht, wie bei so vielen Kirchenkomponisten, aus einer plan- und ziellosen Aneinanderreihung von mehr oder weniger kurzatmigen, fortwährend kadenzierenden Phrasen, die sich in ermüdender Weise immer um das gleiche tonale Gebiet drehen und daher eine trostlose Monotonie erzeugen müssen, sondern ist formell vortrefflich proportioniert, hebt die textlich bedeutsamen Stellen auch durch neue harmonische Farben heraus und wird durch ein das Ganze einheitlich verbindendes Thema: Pa-trem o-mni-po - ten-tem zu einem schön gegliederten Satze gestaltet. Die ätherischen Akkorde des Sanctus weichen bald einem kräftig gehaltenen Pleni sunt cœli mit interessanter Engführung bei gloria tua, dem dann mit gesteigerter Ausdruckskraft ein kurzes, aber frohlockend sich emporschwingendes Osanna folgt. Das Benedictus haben wir schon erwähnt. Den kunstvollen, von Sopran und Tenor geführten streng kanonischen Dialog unterstützen kontrapunktierend die beiden andern Stimmen, manchmal auch die Motive desselben imitierend, und dadurch eng verflochten in das hervorragend schöne Gewebe des Ganzen. Die Schwierigkeit, bei aller Strenge der Form ein ausdrucksvolles Tonstück zu schaffen, hat Rheinberger hier glänzend gelöst und dürfte er auf diesem Gebiet überhaupt keinen Rivalen besitzen. Wir wenigstens wüßten in der ganzen modernen Kirchenmusikliteratur kein zweites diesbezügliches Beispiel zu nennen.

Wieder dem Chorale entnommen ist das erste, überaus schlichte Motiv des Agnus Dei, das beim 2. Agnus in reizvoller Weise in A-moll erscheint und in ausdrucksvollen Nachahmungen durch alle Stimmen geführt wird, bis an seine Stelle ein rührend inniges dona nobis pacem tritt.

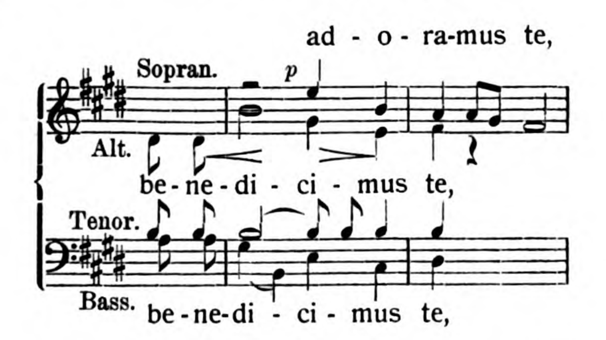
Dieses bringt mit seiner zarten, kindlich frommen Bitte um Frieden das Werk zu ergreifendem Abschluß. Selbstverständlich verlangt die fein gefügte Orgelbegleitung einen Organisten, der es versteht, diskret und mit farbenreicher Registrierung zu begleiten.

Ganz andern Charakter trägt die zweite der Messen für gemischten Chor mit Orgel, welche Rheinberger als op. 192 im Jahre 1899, zwei Jahre vor seinem Tode, unter dem Titel „Messe Misericordias Domini" bei Otto Forberg veröffentlichte. Was uns aus dieser Partitur so wohltuend entgegenweht, ist die abgeklärte, friedenvolle Stimmung einer harmonischen Natur, die, im edlen Sinne, heitere Ruhe eines tiefinnerlichen Gemütes.

Aus dem anspruchslosen, einfachen Thema:



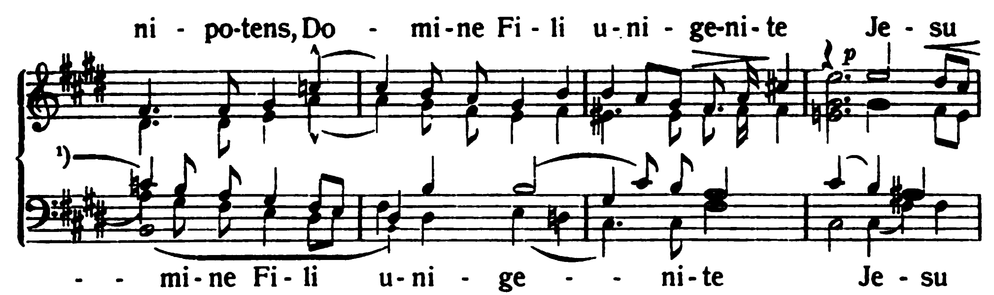

entwickelt sich ein prächtig aufgebauter Satz, in dem uns schon der neunte Takt eine eigenartige, wirksame Umkehrung bringt: das Thema der Oberstimmen wird in die Unterstimmen verlegt, während das Motiv des Baßes imitatorisch im Sopran und Alt erscheint. Nebenbei bemerkt, dürfte es sich Seite 6 empfehlen, den 6. Takt auszulassen, da er nur eine bloße Wiederholung bietet. In Takt 7 auf gleicher Seite singe der Tenor als erste halbe Note das kleine fis statt a und der Alt ergänze Takt 8 und 9: —— e-lei-son. Im fließend geschriebenen Gloria hat das benedicimus te selbstverständlich vor adoramus te zu stehen:




Auch verbessere man Seite 9, Takt 11 den Druckfehler im Sopran also:




und lasse Seite 10 von Takt 8 an singen:

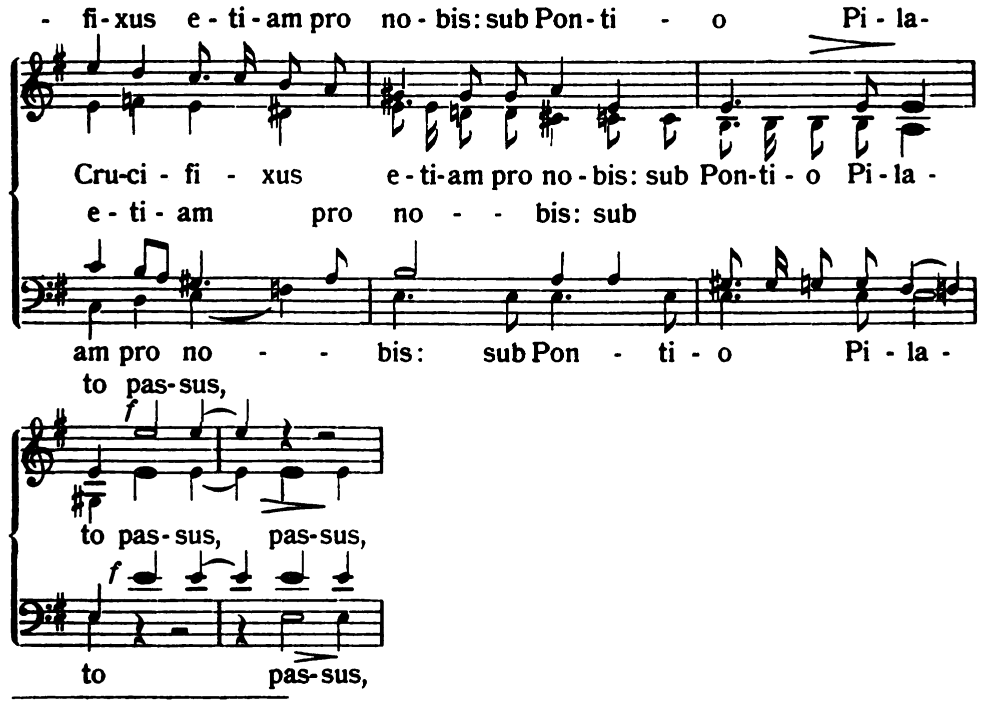



Das Credo — ebenfalls ein festgegliederter, einheitlicher Organismus, der keine Ermüdung aufkommen läßt — enthält zahlreiche Schönheiten. Es sei hier nur an die sinnige Tonmalerei bei descendit, an das ungemein zarte Et incarnatus est und an das hoffnungsfreudige Et vitam erinnert. In diesem Teile empfiehlt sich die Berücksichtigung nachstehender Korrekturen, um auch die leisesten Bedenken zu beseitigen:

1. Seite 19, Takt 8 und 9, gebe man dem Sopran und Alt:




2. Seite 19, Takt 11 und Seite 20, Takt 1—4 lege man den Text folgendermaßen unter:




¹) Die kleinen Noten beziehen sich auf die Orgelbegleitung.

3. Seite 21, nach Takt 6, könnte das fehlende cum gloria etwa in dieser Weise ergänzt werden:



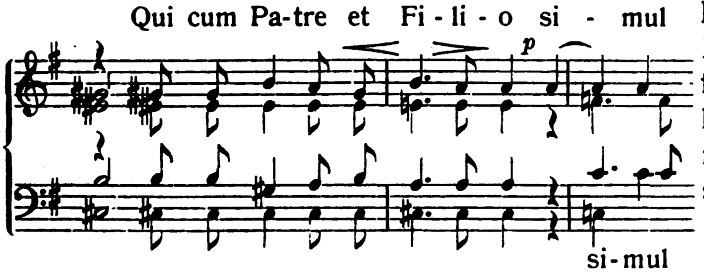

während der Sopran so weiterfährt: (Orgel entsprechend).




4. Seite 22, Takt 2 deklamiere der Chor:




und schalte auf der gleichen Seite nach Takt 6 ein:




Die anderen Teile der Messe, nämlich das feierliche Sanctus, das liebliche Benedictus mit seinen melodischen Imitationen und das wieder mit besonderer Sorgfalt komponierte Agnus Dei, sind liturgisch tadellos und gliedern sich dem Vorausgegangenen in würdiger Weise an. Im übrigen hat der Herr Verleger in Aussicht gestellt, bei einer Neuauflage des Werkes auf die Revision des Textes Rücksicht nehmen zu wollen.

Außer diesen beiden Original-Werken für gemischten Chor und Orgel sind hier noch zwei Bearbeitungen zu erwähnen. Im Jahre 1902 edierte nämlich Leuckart in Leipzig die bereits besprochene Messe op. 126 und die noch zu besprechende Messe op. 172 als op. 126 B und op. 172 B

auch in einer Ausgabe für gemischten Chor und Orgel,[1]) welche sich bereits großer Beliebtheit erfreut. Selbst Chöre, welchen früher die Rheinbergersche Kirchenmusik eine terra incognita war, haben jetzt diese leicht sangbaren, dabei liturgisch einwandfreien Bearbeitungen in ihr Repertoire aufgenommen. Sehr warm begrüßt wurden diese beiden Ausgaben auch von der Kritik. So schrieb eine Berliner Musikzeitschrift über op. 126 B.: „Dieses hehre Meisterwerk hat durch die im Geiste ihres edeln Schöpfers ausgeführte Bearbeitung an tiefer Eindringlichkeit noch gewonnen. Rheinbergers von inniger Frömmigkeit inspiriertes Melos, seine stets den strengsten Gesetzen des Wohllauts und der Harmonie entsprechende Phraseologie, seine reichgegliederte und doch immer durchsichtige Klarheit bewahrende Satzbaukunst, seine spielende Leichtigkeit in der vokalen polyphonen Ausgestaltung — das sind die leuchtenden Vorzüge dieser A-dur-Messe." Und P. Michael Horn, ein begeisterter Verehrer der Rheinbergerschen Kunst, bemerkt in einer Besprechung des gleichen Werkes in der „Greg. Rundschau" u. a.: „Bekanntermaßen ist der Rheinbergersche Vokalsatz, wenn auch hie und da weich gehalten, in manch anderer Hinsicht so vortrefflich, daß er hoch erhaben ist über die meisten kirchlichen Vokalsätze unserer Zeitgenossen, die ja leider, wie seit Jahren die ewige Klage geht, auf ausgetretenen Pfaden sich bewegend, vielfach leere Schablone geworden sind."

Über die zweite dieser Bearbeitungen, die musikalisch noch höher stehende Messe in As-dur op. 172 B, äußerte sich die Schlesische Volkszeitung in Breslau ebenfalls sehr anerkennend: „J. Renner jun. hat die ursprünglich für Männerchor geschriebene Messe einer Umarbeitung für gemischten Chor unterzogen und dieselbe dadurch dankenswerterweise weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Die Messe verdient aber auch ausgedehnteste Verbreitung. Vornehme, edle Faktur und reiche Gliederung sind ihr zu eigen, worüber ein eigentümlich wehmütiger Glanz ausgebreitet ist — eben ein echter Rheinberger. Gleich Epheugerank umzieht und umspielt der wie immer fein ersonnene Orgelpart das Gefüge der Singstimmen. Bessere Chöre werden diese Messe schnell in ihr Herz schließen, zumal bei öfterem Hören immer neue Schönheiten daraus hervorzuquellen scheinen — der beste Beweis für den Kunstwert einer Komposition." Und P. M. Horn verteidigt a. a. O. die Kirchlichkeit auch dieser Messe mit warmen Worten und bemerkt zum Schluß sehr richtig: „Besondere Sorgfalt in der Wiedergabe erheischt das Benedictus. Manche werden nun wieder fürchten, der $^6/_8$-Takt passe an sich nicht in die Kirche. Solche kommen aber dann mit dem gregorianischen Choral

[1]) Messe in A-dur für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel von Rheinberger, op. 126 B. — Messe in As-dur für vierst. gem. Chor mit Orgel von Rheinberger, op. 172 B. — Nach der Originalausgabe bearbeitet von Jos. Renner jun.

in den ärgsten Widerspruch, da bekanntlich dieser in seinen ausdrucksvollsten Stellen den dreiteiligen Rhythmus aufweist."

Noch eine Messe für gemischten Chor haben wir hier anzuführen, nämlich die „Messe in C[1]) für Soli, Chor und Orchester oder mit Streichinstrumenten und Orgel op. 169." Dieses gewaltige Werk, leider die einzige Instrumentalmesse Rheinbergers,[2]) nimmt unter den begleiteten Messen des Meisters sowohl seinen Dimensionen als auch seinem inneren Gehalte nach einen ganz hervorragenden Platz ein. Alle jene Chöre, welche sich im glücklichen Besitze eines guten Orchesters wußten, haben sich auch sofort nach Erscheinen des Werkes desselben bemächtigt, was bei der notorischen Armut an wertvollen Novitäten gerade auf diesem Gebiete nur zu begreiflich ist. Man hat zwar schon oft gegen die „Unkirchlichkeit" der Instrumental-Messen unserer Klassiker gewettert und inbrünstig den Messias einer echt kirchlichen Orchester-Kirchenmusik herbeigefleht — aber praktisch nichts geleistet, was, rein künstlerisch genommen, den genannten Werken unserer Klassiker nur irgendwie nahekäme; vereinzelte Versuche erbrachten in der Regel nur den Beweis der Unfähigkeit und Unkenntnis der betreffenden Komponisten auf dem Gebiete der Orchestersatz-Technik. Und doch liegt eigentlich die Sache überaus klar: wenn die Kirche die Instrumentalmusik erlaubt — und sie erlaubt dieselbe — so muß sie auch eine dem Wesen und Geiste der Instrumente in charakteristischer Weise entsprechende Behandlung in bezug auf Rhythmik, Figuration und Verhältnis zum Vokalsatze gestatten. Damit ist noch lange nicht der bedenklichen Heiterkeit, wie wir sie in Jos. Haydnschen Messen manchmal antreffen, das Wort geredet. Künstlerische, den Vokalsatz nicht überwuchernde Behandlung des Orchesters, kirchlich würdiger Ausdruck und moderne Schreibweise lassen sich eben sehr wohl vereinigen, wie wir z. B. an Brosigs Orchestermessen und an Rheinbergers op. 169 deutlich sehen können. Das Orchester ist selbständig behandelt, ordnet sich aber dennoch dem vokalen Teile in entsprechender Weise unter, so daß dieser seiner natürlichen Bestimmung gemäß dominiert und nicht — wie in manchen Messen dieser Art — bloß zur harmonischen Füllstimme degradiert wird. Da auch der Text eine liturgisch richtige Behandlung findet, so zögern wir keinen Augenblick, Rheinbergers Instrumentalmesse op. 169 für das Prototyp moderner, dabei kirchlich würdiger und liturgisch korrekter Orchestermessen zu erklären.

[1]) Leuckart, Leipzig, 1893.

[2]) Von instrumentierten Kirchenkompositionen Rheinbergers existieren außer dieser und der Messe op. 172 sowie dem Requiem op. 60 nur noch zwei Werke, nämlich die beiden hervorragend schönen und schon viel gesungenen Stabat mater op. 16 (Leipzig, Siegel) und op. 138 (Schwann), welche beide mit Begleitung des kleinen Orchesters geschrieben sind und den ergreifenden Text zu tiefinnerlicher Wirkung bringen.



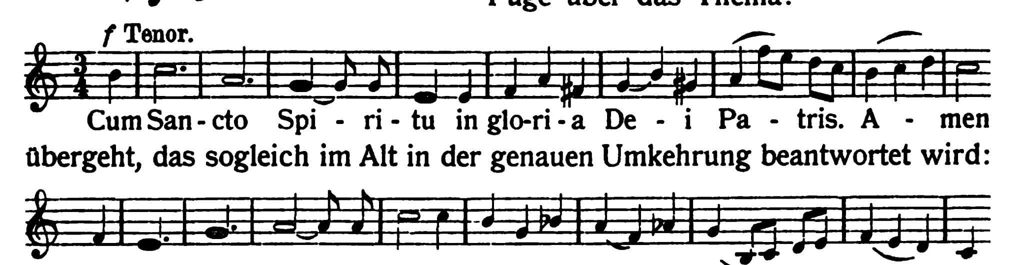
Trotz der hohen Opus-Ziffer ist in diesem Werke nirgends ein Erlahmen der Phantasie bemerkbar, überall treffen wir auf reiche Erfindung, interessante polyphone Gestaltung und meisterliche Orchesterbehandlung, die uns zeigt, daß der Schöpfer des Werkes den Instrumenten ihre intimsten Wirkungen abgelauscht hat.

Schon das Kyrie ist ein formell und inhaltlich meisterhaft aufgebauter Satz. Nach zwei einleitenden, ruhig bewegten Takten des Orchesters beginnt der Chor einfach, wie meistens bei Rheinberger, aber ausdrucksvoll:

*p* Ky-ri-e e-lei - - son,

hiebei von den Violinen in anmutiger, dabei keineswegs aufdringlicher Figuration zart umspielt. Zu dem homophonen Kyrie bildet das nun folgende polyphone, mit der Tonart der Dominante beginnende Christe einen wirksamen Kontrast. Von sehr guter Wirkung ist am Ende desselben die Stelle, in der das Violoncell wieder das Hauptthema des Kyrie ankündigt, und wunderbar verklingt im leisesten pp der Schluß des Ganzen, in den Oboen und Fagotten nochmals das erste Motiv wie verklärt hinhauchend.

Das markige, zuerst in den Hörnern und Streichern unisono auftretende, seine Verwandtschaft mit dem Chorale nicht verleugnende Motiv: ist charakteristisch für das Gloria, welches zum Schluß in eine grandiose Fuge über das Thema:




übergeht, das sogleich im Alt in der genauen Umkehrung beantwortet wird:

Nach lebensvoller, sich immer mehr steigernder Durchführung beendet eine kräftige Engführung und ein nochmaliges, überwältigendes Eintreten des Themas auf der Dominante den Satz in ungemein intensiv wirkender Weise.

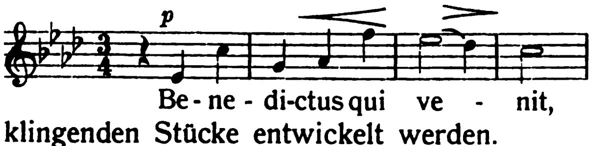
Ernst und gemessen tritt uns im Credo unisono das im Verlaufe des Satzes öfters wiederkehrende Hauptthema:




entgegen, dessen dem Ernste des Chorales adäquate Grundstimmung erst im ungemein zarten Et incarnatus einem helleren, freundlich-milden C-dur weicht.

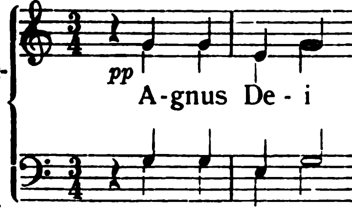
Ein ergreifender, glücklicher Gedanke ist es, wie hier die beiden Violinen in sinniger Weise wiederholt das chorale Salve-Regina-Motiv dazwischen rufen: Auch im weiteren Verlauf des Credo treffen wir auf zahlreiche Feinheiten des Ausdrucks und der Erfindung, auf die alle einzugehen uns der Raum verbietet, nur auf den mit der ganzen Pracht des Orchesters strahlend eintretenden Schluß bei Et vitam, der nie seine Wirkung verfehlt, sei noch eigens hingewiesen.

Ein liebliches Vorspiel der Streichinstrumente leitet das feierliche, ziemlich kurze Sanctus ein, während im Benedictus, einem reich ausgeführten polyphonen Satze, das ausdrucksvolle Thema:




sowie noch einige andere Motive in meisterlicher Art zu einem ungemein wohlklingenden Stücke entwickelt werden.

Obwohl schon die vorhergegangenen Teile viel des Schönen und Erhebenden boten, bringt der letzte Teil dieses Meisterwerkes noch eine gewaltige Steigerung. Mit einem Motiv, wie es selbst der Choral nicht asketischer gestalten könnte, und das später in erhöhtem Ausdruck wiederkehrt:




beginnt ohne jede Begleitung das stimmungsvolle Agnus Dei, dessen innig flehendes miserere besonders eindringlich vertont ist. Nach dem dritten, harmonisch und melodisch in neuer Beleuchtung erscheinenden Agnus Dei leitet das Orchester allmählich in das in der gesamten kirchenmusikalischen Literatur als Unikum dastehende dona nobis pacem über, das auf dem Orgelpunkte C ein 43 Takte langes Fugato über das charakteristische Motiv: bildet. In diesem dona hat Rheinberger, gleichsam um dem schönen Werke einen möglichst würdigen Abschluß zu geben, noch einmal sein ganzes kontrapunktisches Können wie in einem Brennpunkt zusammengefaßt und ein harmonisches und polyphones Meisterstück geschaffen, dem wir in der gesamten Musikliteratur nur die noch ausgedehntere Fuge „der Gerechten Seelen“ aus dem deutschen Requiem von Brahms an die Seite zu stellen wüßten.

Die „Messe in C“, wie der bescheidene Titel lautet, ist, wie schon aus ihrer ganzen Anlage und ihrem Umfang hervorgeht, keine Messe für gewöhnliche Sonntage, sondern eine Missa solemnis von höchstem Kunstwerte, eine Festmesse in des Wortes vollster und edelster Bedeutung,

und als solche wird sie auch von unseren besten Instrumentalchören an Festtagen immer wieder mit Begeisterung zur Aufführung gebracht.

Es wäre kaum zu verstehen, wenn Rheinberger, der unseren Männergesangvereinen so viele prächtige, gern gesungene Lieder geschenkt hat, nichts für unsere kirchlichen Männerchöre geschrieben hätte! Tatsächlich besitzen wir auch in dieser Gattung zwei gehaltvolle Werke aus seiner Feder, nämlich die beiden Messen für Männerchor und Orgel op. 172 [1]) und op. 190. [2]) Die erste derselben, deren Bearbeitung für gemischten Chor bereits oben erwähnt wurde, kann statt von der Orgel auch von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, Pauken und Kontrabaß begleitet werden und wirkt natürlich mit diesem viel reicheren, aber ungemein diskret aufgetragenen Kolorit weit intensiver, als nur mit Orgelbegleitung, vorausgesetzt natürlich, daß Bläser mit warmem edlen Tone zur Verfügung stehen. Ohne Einleitungstakte setzt im Kyrie sogleich der erste Baß ein:

*p dolce.*
Ky - - ri - e e - lei - - - - son,

In nicht aufdringlicher, aber trotzdem selbständiger Weise umrankt dabei eine blühende Orgelbegleitung den leicht sangbaren Männerchorsatz, diesen bald melodisch umwebend, bald harmonisch stützend.

Überraschend fein wirkt dann die Wiederkehr des Hauptmotivs nach dem Christe, ebenfalls im I. Baß auftretend, aber mit neuer harmonischer Grundlage, und ergreifend der in Wehmut getauchte schmerzliche Akzent des letzten Kyrie. Zwei festgefügte, liturgisch korrekte und musikalisch bedeutende Sätze sind Gloria und Credo. In letzterem sei noch auf das tiefempfundene Et incarnatus est und das polyphon reich ausgeführte Et vitam über zwei im doppelten Kontrapunkt stehende Themen besonders hingewiesen.

Das fehlende Dominum im Credo ergänze man folgendermaßen:




Im Sanctus ist auf möglichst zarte Wiedergabe des eigenartigen Pleni sunt cœli zu achten, soll die Stelle die beabsichtigte Wirkung hervorrufen, und das Osanna:

O - san - na in ex - cel - sis,

mit seinen kräftigen Imitationen verlangt lebhaften, auf glänzende Schlußsteigerung hinwirkenden Vortrag.

[1]) Leipzig, Leuckart. [2]) Leipzig, Otto Forberg.



Die ernste Kantilene des I. Tenors im Benedictus:



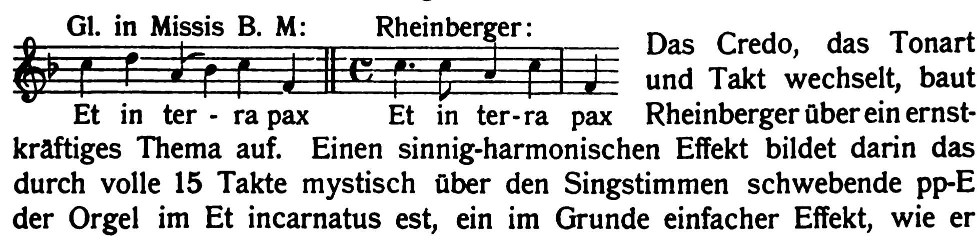

alterniert mit den ruhigen Zwischenrufen der übrigen 3 Stimmen in schöner Abwechslung, um endlich mit feinsinniger Modulation in das Osanna des Sanctus zurückzukehren. Bemerkt sei noch, daß im Benedictus die Orgel selbstverständlich in diskretester Weise zu begleiten hat, soll nicht die Wirkung des Ganzen vergröbert werden. Im Schlußteile der Messe, dem Agnus Dei, bildet wieder ein sehr prägnantes Thema die Grundlage für den Aufbau des Ganzen:




Dasselbe, zuerst in den beiden Bässen unisono auftretend, wird im zweiten Agnus auch den beiden Tenören in gesteigerter Lage zugeteilt. Wie immer bei unserem Meister, ist auch hier der Ruf um Erbarmen, das miserere nobis musikalisch sehr treffend wiedergegeben. Nachdem im dritten Agnus das Anfangsthema nochmals in die Bässe, diesmal mit nachdrucksvollen Akzenten, gelegt ist, führt die Orgel bei dona nobis pacem zurück in den Anfang der Messe, vielmehr gleich in den musikalischen Inhalt des zweiten Kyrie, so daß das Werk wieder mit den dem Ohr bereits vertrauten Klängen innigsten Flehens endigt.

Die zweite der Männerchormessen Rheinbergers, zugleich seine letzte vollendete Messe überhaupt, ist weniger polyphon gehalten und daher auch leichter ausführbar als op. 172. Dem ruhig und andächtig deklamierten Kyrie in F-dur folgt, durch die Orgel auf natürlichste Weise vermittelt, das Christe in As-dur, dadurch dem heutigen Bedürfnis nach harmonischem Wechsel in längeren Sätzen in maßvoller Art Rechnung tragend.

Gloria und Credo dieser Messe könnten wieder jungen Komponisten als mustergültige Beispiele für die formelle Behandlung dieser Texte dienen. Dem ersten dieser Sätze liegt dabei ein Motiv zugrunde, das, wie dies ja schon öfters nachzuweisen war, dem Chorale, und zwar in vereinfachender Weise nachgebildet ist:




Das Credo, das Tonart und Takt wechselt, baut Rheinberger über ein ernstkräftiges Thema auf. Einen sinnig-harmonischen Effekt bildet darin das durch volle 15 Takte mystisch über den Singstimmen schwebende pp-E der Orgel im Et incarnatus est, ein im Grunde einfacher Effekt, wie er

aber nur einem wahren Meister gelingen konnte. Wie freudig und glanzvoll wirkt dieses E dann, wenn es bei Et resurrexit als Terz des C-dur-Dreiklanges in den Singstimmen erscheint! Das fehlende cum gloria nach et iterum venturus est, das einzige liturgische Versehen in der ganzen Messe, ergänze man wie folgt:



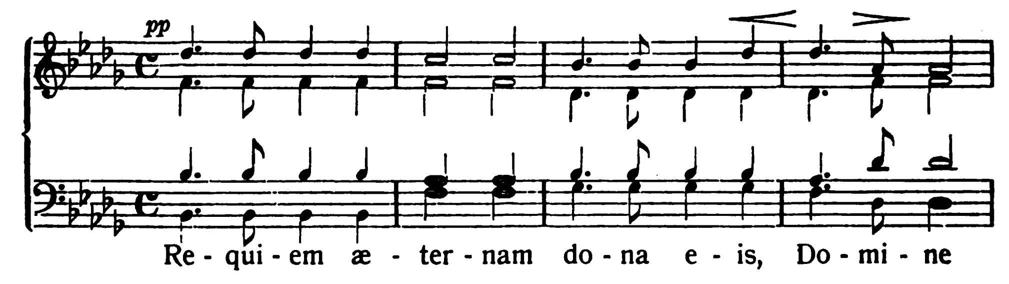

Dem Sanctus mit seiner schönen Steigerung bei Sabaoth und dem energisch fugierten Pleni folgt wieder ein sehr stimmungsvolles, zarten Vortrag voraussetzendes Benedictus, in bezug auf dessen Takt wieder das bereits früher über diesen Punkt Bemerkte beobachtet werden möge! Es kann, nebenbei erwähnt, zur Kürzung auch gleich bei der zweiten Hälfte des 27. Taktes begonnen werden. Eine wohltuende, fein abgewogene harmonische Steigerung erzielt Rheinberger noch im Agnus Dei. Man sieht aus dem ganzen Aufbau desselben, wie wertvoll, ja wie notwendig und geradezu unentbehrlich für unser modern empfindendes Ohr ein diskreter harmonischer Farbenwechsel geworden ist. Eben weil der Komponist erst im dritten Agnus wieder zur Grundtonart des ganzen Werkes zurückkehrt, nachdem F-moll und As-dur vorausgegangen sind, wirkt dieselbe nun trotz der einfachen Struktur des Satzes um so eindringlicher und abgeklärter, was nicht der Fall wäre, wenn das ganze Agnus Dei nicht aus F-dur und seinen leitereigenen Dreiklängen herauskäme.

Auch der Missa pro defunctis, der Totenmesse, hat Rheinberger sein hervorragendes Können gewidmet. In drei tiefernsten Kompositionen können wir das Bestreben des Meisters verfolgen, den ergreifenden, schon von Mozart, Cherubini, Berlioz, Verdi u. a. zu unvergänglichen Kunstwerken gestalteten Text des Requiem in künstlerisch wertvoller und der Kirche würdiger Weise musikalisch wiederzugeben. Alle drei Requiem-Kompositionen Rheinbergers sind für gemischten Chor geschrieben, und zwar die erste mit Orchester, die zweite a capella und die dritte mit Orgelbegleitung.

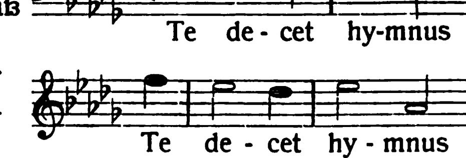
Inhaltlich und der ganzen Anlage nach ist das bedeutendste dieser Werke das „dem Gedächtnis der im deutschen Kriege 1870—1871 gefallenen Helden“ gewidmete Requiem für Chor, Soli und Orchester

op. 60.[1]) Ein Werk von so hohem Kunstwerte, so durchweg innerlichstem Erfassen des Textgehaltes und so packender, ja oft erschütternder Wirkung dürfen wir unbedenklich den diesbezüglichen Werken eines Mozart und Cherubini an die Seite stellen. Wer je Gelegenheit hatte, bei einer guten Aufführung des Werkes die sanft tröstenden, wie von leiser Trauer umflorten Klänge des Introitus, die wuchtigen, dramatischen Akzente des Dies iræ, das so innig empfundene Benedictus und die zahlreichen übrigen Schönheiten der Komposition auf sich einwirken zu lassen, dem wird sicherlich der Eindruck ein unvergänglicher geworden sein, und er wird unserer hohen Meinung von diesem Meisterwerke gewiß freudigst beipflichten.

Nach kurzer, weihevoller Einleitung, in der gleich die schöne Führung des Violoncells auffällt, beginnt leise, wie das aus der Ferne nur gedämpft an unser Ohr dringende flüsternde Flehen einer gläubigen Menge, der von den Violinen rhythmisch belebte Introitus:




Nach machtvoller Steigerung bei lux perpetua intoniert dann der Baß das energisch einsetzende Motiv: welches sofort der Tenor in der Quinte und der Sopran in Vergrößerung:




übernehmen, wobei letzterer von den Holzbläsern unisono unterstützt wird. Dieselbe markante Art der Imitation finden wir gleich darauf bei „et tibi reddetur“, wo der Sopran das Motiv der übrigen Stimmen in ebenso hervortretender Weise vergrößert bringt. Der kurzen, aber eindringlichst deklamierten Wiederholung des „Requiem æternam“ schließt sich das zuerst von den Solostimmen in einfachen Klängen gebrachte Kyrie an,




dessen Motiv dem gregorianischen Chorale (der Karsamstag-Litanei) entnommen ist, und dem dann der Chor in gleich kindlich-frommer Weise antwortet. In mannigfaltigen, stets von tiefstem Ernste getragenen Tonbildern läßt Rheinberger in der nun folgenden, für die musikalische Be-

[1]) Mainz, bei Schotts Söhnen.





handlung so ergiebigen und die schöpferische Phantasie großer Meister von jeher besonders lebhaft anregenden Sequenz, dem „Dies iræ“, das er aus einleuchtenden formellen Gründen in vier Teile zerlegt, die in der berühmten Dichtung des 13. Jahrhunderts so dramatisch geschilderten Schrecken des Weltgerichtes an uns vorüberziehen. Mit einem gewaltigen Unisono des ganzen Chores voll hinreißender Kraft und einschneidender, eherner Intervallenschritte beginnt der erste Teil, das eigentliche „Dies iræ“:




Die folgenden, für musikalische Illustrierung besonders geeigneten Stellen dieses Teiles, wie z. B. das „Quantus tremor“, „Tuba mirum“ und „Rex tremendæ“ sind von glücklichster Erfindung und plastischer Ausdruckskraft. Der bange, angstvolle Ruf bei „Quid sum miser“ ist durch den zaghaften kleinen Sekundenschritt sämtlicher Stimmen zu größter Eindringlichkeit gestaltet, während zu dem erschreckt auffahrenden „tremendæ majestatis“ das nachfolgende ruhige „Qui salvandos“ mit seiner schlichten Bitte bei „salva me“ einen Kontrast von unbeschreiblicher Wirkung bildet.

Melodisch ungemein zart empfunden, aber auch kontrapunktisch tüchtig gearbeitet ist das milde „Recordare“, in welchem zuerst das einfache Motiv: Re-cor - da - re Je - su pi - e, polyphon meisterhaft durchgeführt erscheint. Erwähnt sei in diesem Satze noch das Ingemisco mit seiner schwungvollen Imitation und das harmonisch aparte „supplicanti“.

Im nächsten „Qui Mariam“ überschriebenen Teile erfährt der vokale Part eine bedeutungsvolle Steigerung, indem die Singstimmen zu einem sechsstimmigen, in zwei Chöre zerlegten Satze erweitert werden, der eine ganz eigenartige Konstruktion aufweist. Nachdem nämlich die drei Oberstimmen durch zwölf Takte die erste Strophe dieses Abschnittes vorgetragen, wird dieselbe genau in die drei Unterstimmen verlegt, während die oberen mit „Preces meæ“ neue, kontrastierende Motive bringen und so das Ganze zum kunstvollsten sechsstimmigen Satze ausbauen. Nach wiederum zwölf Takten werden die im doppelten Kontrapunkte stehenden beiden dreistimmigen Chöre umgetauscht, was von höchst überraschender Wirkung ist. Den Abschluß der Sequenz bildet der vierte Teil, das „Confutatis“, das wieder die Schilderungen des Textes in dramatisch lebhafter Weise musikalisch wiedergibt, wie gleich zu Anfang, wo das Züngeln der Flammen des ewigen Feuers in den Streichern ton-

malerisch sehr realistisch zum Ausdruck kommt. Mit tiefer Empfindung deklamiert Rheinberger ferner das „Lacrymosa“, dessen melodisch prägnantes Motiv:




klagend durch alle Stimmen zieht, um dann bei „qua resurget“ einem neuen, durch den Schritt der verminderten Quarte eindringlichst wirkenden Motive Platz zu machen. Nachdem noch einmal das Confutatis zuerst in den Chor-, dann auch in den Solostimmen eingesetzt hat, wobei letzteren der Chor mit dem Lacrymosa-Motive das Huic ergo entgegenruft, kommt das Ganze nach majestätisch einsetzendem, aber allmählich sich beruhigendem und morendo verklingendem Amen zu würdigem Abschluß.

Das Offertorium vertont unser Meister, wie schon Mozart, in zwei getrennten Teilen, dem „Domine Deus“ und dem „Hostias“, die aber durch Terzverwandtschaft der Tonarten, sowie durch das gemeinsame Band des „Quam olim Abrahæ“ innigst verbunden sind und daher als ein Ganzes empfunden werden.

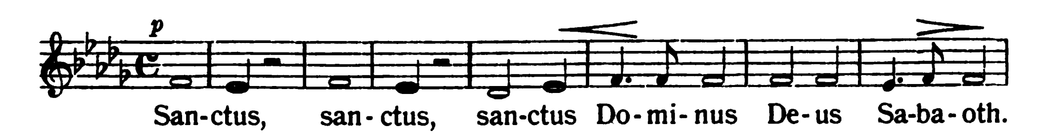
Von gesättigtstem Wohlklange ist hier gleich das den drei Hörnern zugeteilte Einleitungsmotiv des ersten Teiles, dem ein harmonisch und melodisch einfach gehaltener Chorsatz folgt. Erst bei „de pœnis inferni“ dringen, dem Textinhalt entsprechend, schärfere Akzente an unser Ohr, die sich bei „de ore leonis“ noch ganz gewaltig zu hochdramatischer Wirkung steigern, um dann bei „sed signifer“ mittels der weichen Hornklänge der Einleitung wieder in das ruhige Anfangsthema zurückzuleiten. Nach einem hoffnungsfreudigen Aufschwung bei „in lucem sanctam“ klingt das Orchester mit den uns bereits vertrauten Klängen zart und innig aus, und es folgt nun der Doppelkanon „Quam olim Abrahæ“, ein kontrapunktisches Meisterstück, das, obwohl in einer der schwierigsten Formen der Polyphonie geschrieben, vom Anfang bis zum Ende vorzüglich klingt.

Das anmutig beginnende Hostias wird zuerst, nur durch Klarinetten und Fagotte unterstützt, von den Solostimmen vorgetragen, wobei wieder die schöne kanonische Führung zwischen Sopran und Tenor zu beachten ist. Erst bei Fac eas tritt, den Kanon wiederholend, der Chor ein, der bei ad vitam die Dominante von F-moll erreicht, um dann das Quam olim des ersten Teils anzufügen, jedoch diesmal mit rhythmisch lebhafterer Figuration und ruhiger ausklingendem Schluß des Orchesters.

Wie schon Mozart und andere große Meister, weiß auch Rheinberger den Wert der gregorianischen Melodien zu schätzen und dieselben in selbständiger Weise zu verwerten. Ein besonders schönes Beispiel hierfür besitzen wir im Sanctus dieses Requiems. Mit ergreifender Ein-



fachheit, von den übrigen Chorstimmen harmonisch unterstützt und nur von Blasinstrumenten begleitet, deklamiert der Sopran das Sanctus des Choral-Requiems:




Auf dieses in seiner erhabenen Ruhe hochfeierlich wirkende Sanctus ist das himmelstürmende Pleni sunt cœli und das energisch rhythmisierte, jubelnd aufwärtsstrebende Osanna von einer unbeschreiblichen Eindruckskraft. Noch sei bemerkt, daß am Anfang und Ende dieses Satzes, wie überhaupt das ganze Werk hindurch, die tiefen Töne der Baßtuba mit feinem Verständnis für deren Wirkung angewendet sind. Entgegen der Tradition, die einen sanften Eintritt der Stimmen erwarten läßt, beginnt das Benedictus nach zwei einleitenden Takten der Streicher gleich mit einem kräftigen Ausruf des ganzen Chores, dem sich dann erst die Solostimmen mit weicher, aber nicht weichlicher Kantilene anschließen. Das Motiv der Einleitung: umspielt hierbei, bald in den Bläsern, bald in den Streichern auftauchend, in anmutigster Weise den erst homophonen, dann polyphonen Vokalsatz, zugleich das Ganze dadurch einheitlich zusammenfassend. Dem folgenden straff rhythmisierten Osanna des Chores treten später wieder die Solostimmen mit schöner Wechselwirkung gegenüber, bis ein vom hohen B des Solosopranes gekröntes Osanna aller Singstimmen den mit besonderer Liebe gearbeiteten, warm empfundenen Satz beendigt. Nochmals schwebt das Einleitungsmotiv aus der hohen Region der Flöte herab, Oboe und Klarinette antworten, unterstützt von Horn und erster Violine, der herrschende Rhythmus pulsiert im leisesten pp in den Bässen nach und ein von diskretem Paukenwirbel getragener B-dur-Dreiklang der Bläser gibt das beruhigende Gefühl sanften Verklingens.

Wie das chorale Agnus Dei „in Festis Solemnibus“ und „in Missis Beatæ Mariæ“ beginnt auch das Agnus Dei dieses Requiems mit dem Motiv des abwärts steigenden Dur-Dreiklangs, das von allen Stimmen imitiert wird:

p
A - gnus De - i

Eine harmonisch fein erfundene Stelle ist wenige Takte später das dona eis requiem, in welchem es durch die innige Bitte um Ruhe wie verhaltene Wehmut zittert:






Wieder, aber diesmal in umgekehrter Reihenfolge der Stimmeneinsätze, hören wir das Motiv des Agnus, das nun durch Unterstützung der Bläser eindringlicher geworden und dem jetzt ein qui tollis von unsagbarer Zartheit des Ausdrucks folgt. Nach nochmaliger Steigerung der Motive beim dritten Agnus, die durch lebhaftere Figuration der Geigen und Hinzuziehung sämtlicher Bläser noch drängender wird, sinkt das Ganze allmählich in heilige Ruhe zurück, das Flehen um ewigen Frieden dadurch in ergreifender Weise versinnbildlichend. Das sich mit überraschend glanzvollem Eintritt des I. Themas hierauf anschließende Lux æterna ist eine Doppelfuge über die Themen:




in der Rheinberger seine souveräne Beherrschung der kontrapunktisch schwierigsten Formen wieder in imponierender Weise dokumentiert. Nach dem zuerst leise erklingenden, dann alle Kräfte des Chors und Orchesters nochmals machtvoll zusammenfassenden quia pius es bringt ein an den Anfang des Werkes wie an eine längst verhallte Melodie fast nur noch rhythmisch anklingendes, ungemein poetisch empfundenes Requiem æternam das grandiose Werk zu trostvollem und erlösendem Ausklingen.

Wenn dieses op. 60 des Meisters etwas eingehender analysiert wurde, so geschah dies nur, um auf diese ganz hervorragende Komposition, die nicht nur zu den allerbesten Werken Rheinbergers, sondern zu den bedeutendsten Vertonungen des Requiem-Textes überhaupt zu zählen ist, wieder einmal besonders nachdrücklich hinzuweisen. Wie aus der ganzen Anlage, dem Umfange und dem Schwierigkeitsgrade ersichtlich, ist ja dieses Requiem nicht für den Alltagsgebrauch bestimmt;



es setzt, wie jedes größere Chorwerk, vorzügliche Solisten, großen Chor und vollständiges Orchester voraus, Faktoren, mit denen bei unseren gewöhnlichen kirchenmusikalischen Verhältnissen wohl nirgends gerechnet werden kann. Es ist vielmehr als ein monumentales Kunstwerk zu betrachten, dessen sorgfältig vorbereitete Aufführung bei außergewöhnlichen Anlässen oder in Form eines geistlichen Konzertes stets einen weihevollen und bleibenden Eindruck hinterlassen wird. —

Im Gegensatz zu dem soeben besprochenen Werke sind die beiden anderen Requiem-Kompositionen Rheinbergers für den liturgischen Gebrauch mittlerer Chöre gedacht und dürften diesen auch wirklich keine besonderen Schwierigkeiten bieten. Das erste derselben: „Requiem für vierstimmigen (gemischten) Chor, leicht ausführbar, op. 84", ist bei Siegel in Leipzig erschienen und a capella komponiert. Chöre, welche das stimmungsvolle und auch harmonisch anziehende Requiem in Es-dur von C. Ett[1]) gut vorzutragen imstande sind, werden auch Rheinbergers in gleicher Tonart stehendes op. 84 nach wenig Proben leicht bewältigen. Die milde Grundstimmung des Introitus:




zieht sich durch das ganze Werk, demselben den Charakter zuversichtlich hoffender Fürbitte verleihend. Ein würdiger Tonsatz ist der Tractus „Absolve Domine". Graduale und Sequenz sind, wie in vielen für gewöhnlichen Gebrauch bestimmten Totenmessen, nicht komponiert und können choraliter ergänzt werden. Das fehlende Hostias rezitiere man, vielleicht auf den Akkorden: G-dur, E-moll, C-dur, G-dur, und wiederhole dann das Quam olim Abrahæ. Ferner könnte in der Communio Seite 23 Takt 8 das Seite 22 stehende cum sanctis tuis (4 Takte) eingeschoben werden. Noch sei bemerkt, daß auch Seite 3 Takt 8 im Sopran das luceat so zu deklamieren ist, wie es bei der Wiederholung Seite 23 ganz richtig unterlegt wurde. Das zweite luceat deklamiere man sowohl Seite 3 wie Seite 23 im Sopran:

lu - ce - at

Wie dieses andächtig empfundene, ganz in kirchlichem Geiste geschriebene Werk, so bildet auch die letzte vollendete Kirchenkomposition Rheinbergers, das „Requiem für vierstimmigen gemischten Chor und

[1]) Ein Werk, das heute noch in bezug auf seinen künstlerischen und kirchlichen Wert die meisten der in den letzten Dezennien erschienenen Requiem-Kompositionen weit hinter sich läßt!



Orgel, op. 194",[1]) eine überaus dankenswerte, wirkliche Bereicherung der kirchenmusikalischen Literatur.

Der Introitus beginnt mit dem auf dem Orgelpunkte D des Pedals aufgebauten ernsten Motive:

Re-qui-em æ-ter-nam

das später auch in den übrigen Stimmen in imitatorischer Weise auftaucht, um dann von dem einfach-frommen, in der Parallele F-dur stehenden Te decet abgelöst zu werden. Der harmonisch schön gesteigerten Wiederholung des Requiem schließt sich dann noch ein kurzes, aber ausdrucksvolles, prägnantes Kyrie an. In der helleren Tonart G-dur steht der nun folgende Tractus,[2]) dessen charakteristisches, später wiederkehrendes Anfangsmotiv:




schon in unseres Meisters Weihnachtskantate „der Stern von Bethlehem" eine bedeutsame Rolle spielt. Seite 7 Takt 1 und 2 dieses Teiles empfiehlt es sich übrigens, den Sopran singen zu lassen:

il-lis suc-cur-ren-te

wenn auch das an dieser Stelle fehlende illis später bei der Wiederholung des Textes in allen Stimmen richtig gebracht ist.

Wieder in der Haupttonart steht das Offertorium, dem diesmal auch ein schön kontrastierendes Hostias nicht fehlt.

Dem ernsten, Lento maestoso überschriebenen, also sehr breit zu nehmenden Domine Jesu Christe folgt ein von der Orgel reizvoll umspieltes, anfangs rezitationsartiges, im leisesten pp gehaltenes Unisono der Männerstimmen, das hernach in die Oberstimmen übergeht, um dann bei de pœnis freien Nachahmungen zu weichen, die bei tartarus und sed signifer zu fast dramatisch wirkenden Akzenten gelangen. Das nun hierzu einen innigen Gegensatz bildende Hostias ist zuerst den Solostimmen zugeteilt, wobei wieder von Takt 8 an der Tenor durch den Vortrag der zuerst im Sopran auftretenden Kantilene die melodische Führung übernimmt. Der bei quarum hodie eintretende Chor führt schließlich mit kräftiger Deklamation der Textworte allmählich wieder zum ruhig beginnenden Quam olim des ersten Teiles zurück, so daß das ganze Offertorium dadurch trotz der Zweiteilung den Eindruck des Einheitlichen und Abgerundeten hinterläßt.

---

[1]) Leipzig, Leuckart, 1900.

[2]) In diesem wie in dem vorhergehenden Requiem nach alter Gepflogenheit „Graduale" überschrieben.

In echt vokaler Weise baut sich prächtig gesteigert das Sanctus auf,




das in seinem lebhaft bewegten Osanna noch eine überaus interessante Durchführung des Motives:




mit besonders glänzenden Eintritten des Tenors bringt.

Ein ziemlich ausgedehnter Satz voll edler Melodik ist das Benedictus, das, wenn nötig, dadurch bedeutend gekürzt werden kann, daß man erst beim Wiedereintritt des Hauptthemas in den Männerstimmen Seite 17, vorletzter Takt, beginnen läßt.

Wie meisterlich Rheinberger es versteht, selbst das einfachste Motiv bei der Wiederholung durch andere, gewählte Harmonisierung in neue Beleuchtung zu rücken, ersehen wir gleich aus dem Anfange des Agnus und später beim 2. und 3. Agnus, in welch letzterem das Motiv auch noch eine intensive melodische Steigerung erfährt.

Auf das erste Viertel vor der sich anschließenden, kräftig einsetzenden Communio „Lux æterna" empfiehlt es sich, eine Fermate zu setzen, schon um den Eintritt energischer hervorheben zu können. Noch gewaltiger schwingt sich der Chor auf bei Cum sanctis tuis in æternum, um dann durch ein nur leise hingehauchtes quia pius es zurückzuleiten zum wehmutsvollen Ernst des ersten Requiem æternam, das wieder wie zu Anfang über dem geheimnisvollen, pp gehaltenen Orgelpunkt D des Pedals schwebt, und endlich übergeht in tröstend nach oben weisende Harmonien, mit denen stimmungsvoll das letzte kirchliche Werk des großen Meisters verklingt. —

Wir sind mit der Erläuterung der auf das Gebiet der Meßkomposition entfallenden Werke Rheinbergers zu Ende. Mit der erschöpfenden Darstellung eines blütenreichen Zweiges seines Schaffens glauben wir den Freunden moderner Kirchenmusik einen genügenden Einblick in Art und Wesen der Kunst des Meisters gewährt zu haben. Möchten doch diese Zeilen zugleich recht viele Freunde eines gesunden, stets die liturgischen Gesetze respektierenden Fortschrittes in der Kirchenmusik veranlassen, sich nicht nur von den hier charakterisierten, sondern auch von den kleineren kirchlichen Werken Rheinbergers Kenntnis zu verschaffen!





War nämlich schon auf ersterem Gebiete die Kompositionstätigkeit Rheinbergers eine überaus rege, wie aus vorstehender Analyse der betreffenden Werke hervorging, so hat er aber auch die Gattung der Motette stets mit Sorgfalt und Liebe gepflegt und die einschlägige Literatur um manch kostbare Gabe bereichert. Außer den bereits früher gelegentlich erwähnten Werken dieser Art seien hier zum Schlusse nur noch genannt das ausdruckstiefe Salve Regina aus op. 107[1]) und die Advent-Motetten op. 176[2]) für vierstimmigen, die fünf gediegenen Motetten op. 163[3]) für fünfstimmigen, ferner die vier prachtvollen Motetten op. 133 für sechsstimmigen und endlich die grandiose Oster-Hymne op. 134 für achtstimmigen gemischten Chor — Werke, die zum Bedeutendsten zählen, was die kirchliche a capella - Literatur des 19. Jahrhunderts aufzuweisen hat.

---

[1]) Rob. Forberg, Leipzig. Im gleichen Verlage erschienen auch op. 133 und op. 134.
[2]) Leuckart, Leipzig.
[3]) Otto Forberg, Leipzig.





# Ruggiero Giovannelli (ca. 1560—1625)

## Eine biographische Studie[1])

von H. W. Frey—Berlin

Ruggiero Giovannelli, wohl der bedeutendste Komponist unter Palestrinas Nachfolgern, wurde um 1560 in Velletri geboren.[2]) Diese alte Bischofsstadt, das antike Velitræ, liegt malerisch am Fuße der Albaner Berge unweit der Pontinischen Sümpfe und ist heute von Rom aus in einer guten Stunde mit der Bahn zu erreichen. Über seine Eltern, seine Jugend und erste Ausbildung ist nichts bekannt, desgleichen nicht, wann er seine Heimat mit dem nahen Rom vertauschte. Wahrscheinlich hatte er schon früh Proben seiner ungewöhnlichen musikalischen Begabung gegeben, vielleicht als Chorknabe bei Kirchenfesten in seiner Vaterstadt, und seine schöne Stimme erregte die Aufmerksamkeit kirchlicher Kreise, die sich seiner annahmen und für seine weitere Ausbildung sorgten. Daß zu diesem Zwecke die Sängerschulen an den verschiedenen Hauptkirchen Roms geeignetere Mittel und Wege als seine Heimatsstadt bieten konnten, ist leicht ersichtlich; und somit wäre seine Übersiedlung nach Rom wohl ziemlich früh anzusetzen.

Nach der gewöhnlichen Ansicht[3]) bekleidete Giovannelli von 1585 an nacheinander den Kapellmeisterposten an San Luigi dei Francesi und an der Apollinariskirche des Collegium Germanicum in Rom. Wenigstens wird er in diesen Stellungen auf den Titelblättern seiner ersten gedruckten Kompositionen genannt, die — ein Zeichen für ihren künstlerischen Wert wie für den Ruf des jungen Meisters — in den folgenden Jahrzehnten in zahlreichen Neudrucken erschienen sind.[4]) Vogel (Vokalmusik Italiens)

[1]) Mit einer Darstellung des Lebens und der Werke Ruggiero Giovannellis beschäftigt, möchte ich hier die Ergebnisse eines zweimaligen Studienaufenthaltes in Rom mitteilen. Es drängt mich, auch an dieser Stelle dem Präfekten der Vatikanischen Bibliothek, R. P. Franz Ehrle, für sein liebenswürdiges Entgegenkommen meinen aufrichtigen Dank abzustatten; konnte ich doch nicht nur die Kompositionen Ruggiero Giovannellis, soweit sie im Archiv der Sixtinischen Kapelle vorhanden sind, vergleichen und kopieren, sondern auch den Diarien oder Tagebüchern der Kapelle aus jener Zeit eine Fülle interessanter und so gut wie unbekannter Daten entnehmen, welche die Lebensgeschichte des Meisters farbiger, persönlicher und intimer gestalten. Auf sie beziehen sich die nachfolgenden Ausführungen.

[2]) Fétis, Tom. IV, pag. 11; Grove, Dictionary of Music and Musiciens, Tom. II, pag. 172.

[3]) Fétis; Grove ib.; Attilio Gabrielli, Ruggero Giovanelli, Musicista Insigne 1907.

[4]) Seine ersten gedruckten Kompositionen sind: 1585. Gli Sdruccioli . . . Il primo







gibt einen genauen Abdruck des Titelblattes der im Jahre 1585 erschienenen „Sdruccioli". Dieses bezeichnet ihn als „Maestro di Cappella in San Luigi di Roma" und enthält eine Dedikation Giovannellis an Ferrante Penna vom 1. Januar 1585.[1]) Damit wäre, wenn man die für den Druck erforderliche Zeit abrechnet, der Beginn seiner Amtstätigkeit an dieser Kirche schon in das Jahr 1584 zu verlegen. Als Kapellmeister am Collegium Germanicum verzeichnet ihn aber Andreas Steinhuber[2]) seit 1590, während die gedruckten Ausgaben ihn nach wie vor in seiner früheren Stellung anführen.

Seine Werke müssen weit verbreitet und geschätzt gewesen sein.

---

libro de Madrigali a 4 voci . . .; 1586. Il primo libro de Madrigali a 5 voci . . .; 1588. Il primo libro delle Villanelle et Arie alla Napolitana, a 3 voci . . . Über die Neudrucke siehe Eitner, Quellenlexikon Tom. IV, pag. 260/261; Vogel, Vokalmusik Italiens, Tom. I, pag. 297—303. Die Titelblätter der einzelnen Auflagen sind aber für die Datierung nicht immer zuverlässig, da die Drucker häufig genug die alten wiederholt haben. So bezeichnen ihn z. B. die Neudrucke des ersten Buches der Sdruccioli von 1602 und 1603 noch immer als „Maestro di Cappella in San Luigi di Roma", zu einer Zeit, wo er schon längst diese Stellung aufgegeben hatte und Sänger in der Sixtinischen Kapelle war. Doch kann man sie immerhin mit Vorsicht als Quelle benutzen.

Die in den „Sdruccioli" komponierten Texte stammen von dem Neapolitanischen Dichter Sannazzaro. Ich entnehme diese Notiz dem Titelblatte der ersten Neuauflage der „Sdruccioli, il primo libro de Madrigali a 4 voci" von 1587 (Vogel l. c. Nr. 14). In der Dedikation des Druckers Giacomo Vincenzi an Zilio Morosini heißt es: . . . . questi Madrigali in sdrucciolo à 4 voci del Signor R. Giovanelli, opera, che si come à tutti quei virtuosi, che l' hanno sentita, è stata molta cara, cosi credo, che alla V. S. non habbia ad' essere ingrata; poiche il Sanazzaro hà cosi vagamente spiegato in questo stile i suoi concetti, da questo Auttore ancho con dolce, et dilettevol maniera, sono stati di bellissima armonia vestiti. Sannazzaro (1458—1530) war einer der bedeutendsten Dichter der neapolitanischen Akademie, berühmt u. a. durch sein Hirtengedicht Arcadia. Vergl. Tiraboschi, Storia della Letteratura Italiana, Tom. VII, parte 3, pag. 1211; Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur, Tom. II, pag. 320. Mehrere Lieder habe ich identifizieren können und behalte mir vor, an anderem Orte darauf näher einzugehen. Die Vermutung liegt nahe, daß auch die Texte der „Villanelle et Arie alla Napolitana" Sannazzaro entnommen sind.

[1]) GLI SDRVCCIOLI | DI RVGGIERO GIOVANELLI | MAESTRO DI CAPPELLA | IN SAN LVIGI DI ROMA. | Il primo libro de Madrigali à quattro voci nuouamente da lui composti e dati in luce. | CAN(Wappen)TO | CON LICENTIA DE' SVPERIORI. | IN ROMA, Per Alessandro Gardano 1585. Ded. Ferrante Penna. Roma, 1. I. 1585. R. G.

[2]) Andreas Steinhuber, Geschichte des Collegium Germanicum, Tom. I, pag. 121, sagt: „Im Kollegium war er (Giovannelli) von 1590—1595." Letzteres Datum erscheint mir, obwohl ich das Quellenmaterial des Verfassers nicht kenne, zu hoch, im Hinblick darauf, daß Giovannelli nach Palestrinas Tode (cf. unten Note 3) vom 15. III. 1594 Kapellmeister an St. Peter war. Die Differenz ließe sich nur so erklären, daß er beide Ämter eine Zeitlang nebeneinander bekleidete, oder daß er vielleicht an einer der beiden Kirchen vertreten wurde. Die Kirche des deutschen Stiftes war San Apollinare, welches Gregor XIII. durch die Bulle vom 15. IV. 1575 dem Kollegium schenkte (cf. hierzu Andreas Steinhuber ibidem pag. 103). Grove l. c. Tom. II, pag. 172 nennt irrtümlich Santa Maria dell' Anima, „belonging to the German College".



Denn nur so erklärt es sich, daß nach Palestrinas Tode[1]) am 2. Februar 1594 die Wahl zu dessen Nachfolger als Kapellmeister an St. Peter auf ihn fiel. Am 15. März desselben Jahres trat er sein neues Amt an, um es jedoch bereits nach fünf Jahren mit der Stellung eines Sängers an der Sixtinischen Kapelle zu vertauschen.

Die Sixtinische Kapelle ist die Hauskapelle des Papstes. Berühmt durch ihre Aufführungen an hohen Kirchenfesten, besonders der Karwoche, von Werken eines Palestrina, Allegri u. a. m., ist sie noch heute, ihren Traditionen getreu, eine der ersten Pflegestätten kirchlicher Musik. Mitglied dieses Sängerkollegiums zu werden, war die höchste Ehre und das Ziel eines Komponisten. Die Kapelle setzte sich aus den ersten musikalischen Kräften zusammen. Wir finden bei Giovannellis Eintritt Männer wie Giovanni Maria Nanino und Arcangelo Crivelli in den leitenden Stellungen. Ein buntes Gemisch von Nationalitäten weisen die Sängerlisten der Kapelle auf. Spanier, Franzosen, Niederländer, Italiener von Nord und Süd waren in größerer oder geringerer Anzahl darin vertreten. Doch überwog das italienische Element. Die Sänger — cantores Sanctissimi Domini Nostri Papæ — gehörten zu den Familiaren des Papstes. Wie die Mönchskongregationen dem Protektorate eines Kardinals unterstellt, bildeten sie doch eine Art autonomer Vereinigung, die sich nach bestimmten Statuten — constitutioni — gliederte und leitete und im Genuße besonderer Privilegien war. So besaßen sie z. B. das Recht der Kooptation. Nur auf Grund ihrer Prüfung und ihrer Wahl konnten neue Mitglieder in die Kapelle aufgenommen werden. Und eifrig hüteten die Sänger, schon im Interesse ihres Rufes, dieses Recht, über welches sich selbst der Papst nicht hinwegsetzen mochte. Wir erfahren z. B. von solchen Wahlen aus den Tagebüchern der Kapelle von 1611 und 1613; und da Giovannelli an ihnen beteiligt war, so möchte ich sie im folgenden wiedergeben.

---

[1]) Joannes Prænestinus obiit 2. Februarii, et sepultus in Basilica nostra. Successit D. Roggerius Jovannellus cum eadem provisione; et cœpit inservire die 15. Martii 1594. (Baini, Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Palestrina, Tom. I, pag. pag. 282; abgedruckt auch bei Attilio Gabrielli l. c.; vergl. auch Fétis ib). Giovannellis Wahl fand am 12. März statt. Lanciani, Storia degli Scavi di Roma, Tom. III, 1908, pag. 134 bringt folgende Notiz aus Torrigio, Le Sacre Grotte Vaticane, pag. 166: . . . . Gio. Pier-Luigi Palestrina maestro di Cappella di questa basilica, il quale morì d' anni 65 adì 2 di febraro 1593, il cui corpo fu portato intorno à Borgo da tutti i Musici di Roma accompagnato, et à tre chori li fu cantato à cinque voci un Libera me Domine, da lui composto, et in una lama di piombo furono intagliate queste parole: Ioannes Petrus Aloysius Prænestinus Musicæ princeps. Demnach würde das Geburtsjahr Palestrinas 1527/28 sein. Nun starb er aber 1594, wie durch Dokumente sichergestellt ist; danach ist sein Geburtsjahr auf 1528/29 anzusetzen und Lanciani zu berichtigen. Torrigios Notiz wird schon von Baini l. c. Tom. I, pag. 13, abgelehnt, welcher als Geburtsjahr 1524 annimmt. Haberl vertritt auf Grund eingehender Forschungen das Jahr 1526. Vergl. über Palestrina F. X. Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Jahrg. 1886, 1892, 1894, 1895, 1897 (das Register sub „Palestrina").





Am 5. Oktober 1611 versammelte sich das Kollegium um 2 Uhr nachmittags in der Sixtina, um drei Bässe, von denen der Papst einen aufgenommen wissen wollte, zu prüfen. Diese waren „Petrus Franciscus basso da Loreto", „Marcellus Maresca" und „Petrus Georgius". Das Ergebnis war, daß alle drei durchfielen. Darauf begab sich ein Ausschuß von vier Sängern noch an demselben Nachmittage zum Papste, um ihm die Gründe der Ablehnung darzulegen. Am folgenden Tage ließ der Kapellmeister zur gleichen Stunde das Kollegium zusammentreten, stattete ihm ausführlichen Bericht über die Audienz bei Seiner Heiligkeit ab und verkündete den Wunsch des Papstes, wenigstens den, welcher die meisten Stimmen auf sich vereinigt hätte, als Mitglied aufzunehmen. Dem wurde entsprochen und Marcello Maresca gewählt. Einfacher gestaltete sich die Annahme eines neuen Basses, des Signor Cosimo Corselli am 1. November 1613 „doppo il Vespro". Dieser hatte bereits mehrfach vor dem Papste gesungen und ihm gefallen. Gleichwohl fand eine Wahl statt „secondo le nostre constitutioni". Unter denen, die bei der Abstimmung lebhaft für ihn eintraten, befand sich Giovannelli. Der Neuaufgenommene erhielt nach seiner Wahl Chorgewand und Friedenskuß. Er mußte niederknien und dem Kapellmeister einen feierlichen Eid in die Hand schwören. Danach entrichtete er die für seinen Eintritt üblichen Gebühren, welche unter die übrigen Sänger der Kapelle verteilt wurden.

Durch die Bulle „In superna militantis" vom 1. September 1586 war dem Kollegium als weiteres Vorrecht die Wahl seiner Beamten, des Maestro di cappella, des Camerlengo und des Puntatore eingeräumt worden. Jeder Sänger war dabei stimmberechtigt und, vorausgesetzt daß er die vorgeschriebenen Dienstjahre aufzuweisen hatte, zur Bekleidung eines der Ämter wählbar. Um die Jahreswende versammelte sich das Kollegium in der Kapelle zur Vornahme dieser Wahlen. Diese waren an gewisse Zeremonien gebunden, die dem Ganzen ein ernstes und feierliches Gepränge verliehen. Eine stille Messe leitete die Versammlung ein. Danach legten die Inhaber der Ämter während des verflossenen Jahres mit dankenden Worten für die ihnen erwiesene Auszeichnung ihre Würden nieder, und es wurde zur Neuwahl geschritten, bei welcher $^2/_3$-Majorität entschied. Der Vorgeschlagene mußte den Raum verlassen, und nach erfolgter Stimmzählung wurde ihm das Ergebnis mitgeteilt. Dieses Prinzip geheimer Abstimmung war sehr vorteilhaft. Wahlbeeinflussungen sollten damit möglichst vermieden, Parteiungen und Gegensätze, welche den inneren Frieden stören könnten, ferngehalten werden. Nach der Bulle „Vel saltem ex Antiquioribus" konnten den Kapellmeisterposten nur die älteren Sänger bekleiden, die mindestens fünfzehn Jahre lang in der Kapelle gedient hatten. Doch scheint man sich bisweilen über diese Vorschrift hinweggesetzt, auch ihre Bestimmung vergessen zu haben. Denn bei der stürmischen Wahl vom Jahre 1613, in welcher



sämtliche vorgeschlagenen Kandidaten durchgefallen waren, und keine Einigung zu erzielen war, griff man erst auf diese Bulle zurück. Und auch dann war ihre Auslegung noch streitig, so daß sich eine Deputation des Sängerkollegiums um eine authentische Interpretation an den Vizeprotektor der Kapelle, Kardinal del Monte, wandte, nach welcher in der Folgezeit verfahren wurde.

Der Kapellmeister war der „artistische Chef" der Kapelle,[1]) die oberste Instanz in allen musikalischen Angelegenheiten. Als solche hatte er die Gesänge zu den einzelnen Gottesdiensten zu bestimmen und für deren gute und prompte Ausführung zu sorgen. Bei dem Ausscheiden von Mitgliedern, sei es infolge von Dienstunfähigkeit oder durch Tod, mußte er einen entsprechenden Ersatz schaffen, die neuaufzunehmenden Sänger dem Kollegium namhaft machen und über deren Person Erkundigungen einziehen. Ihm kamen besondere Ehrenrechte und Einkünfte zu. Er berief auch die Kapellanen zu den Versammlungen, denen er präsidierte und deren Geschäfte er leitete.

Der wichtigste Beamte nächst dem Kapellmeister war der Camerlengo, auch Cammerario oder Abbate genannt. Seine Tätigkeit erstreckte sich auf die Verwaltung und Verteilung der Einkünfte. Die Kapelle bezog nämlich ihre Existenzmittel aus den Erträgen der drei großen Abteien Santa Maria in Crespiano, Diözese Tarent, S. Salvatore, Diözese Perugia und Santa Maria in Fellonica, Diözese Mantua, die sich außer den Naturalleistungen auf eine Summe von ungefähr 3000 Silberscudi beliefen.[2]) Diese Revenuen hatte der Camerlengo jeden Monat unter die Kapellanen zu verteilen, und der Protektor sorgte dafür, daß hierbei keine Mißgriffe geschahen. Dazu kamen noch Extraspenden des Papstes — „mancia" — bei besonderen Kirchenfesten, wie Weihnachten, Neujahr und Ostern, und bei außerordentlichen Gelegenheiten.

Unterstützt wurde der Camerlengo von dem Puntatore, welcher die Listen und Tagebücher der Kapelle führte, — für uns das wichtigste Material, das leider nur zu oft lückenhaft und knapp überliefert ist. Sie enthalten kurze Bemerkungen über den täglichen Dienst, Ort und Stunde der Funktionen, wer die Messe zelebrierte u. dgl. m. Daran schließen sich Notizen über Beurlaubungen von Sängern, sei es aus Krankheit oder anderen Gründen. Vermerkt wird aber auch regelmäßig, wer ohne Entschuldigung gefehlt habe und also in Geldstrafe zu nehmen sei. Doch sind auch hier in betreff der Treue der Berichterstattung große Unterschiede sichtbar. Einige Puntatoren z. B. nahmen es außerordentlich

[1]) Vergl. zu diesen und den folgenden Ausführungen die Diarien der Sixtina, die Bulle „In superna militantis" vom 1. IX. 1586, E. Schelle, Die Sixtinische Kapelle, und Haberl, Die Römische „Schola Cantorum", Bausteine für Musikgeschichte Bd. III.

[2]) Vergl. Bulle „In superna militantis" § 3; E. Schelle ib. pag. 204.



gewissenhaft, was schon an der Schrift kenntlich ist, andere dagegen arbeiteten flüchtig und beschränkten sich auf die kürzesten Notizen. Im großen und ganzen aber gewähren diese Diarien ein getreues und intimes Bild von der äußeren wie inneren Geschichte der päpstlichen Kapelle und ihrer Mitglieder.

Am Mittwoch den 7. April des Jahres 1599 wurde Ruggiero Giovannelli auf Veranlassung des Kardinals Gallo, der damals das Protektorat über die Sixtinische Kapelle führte, in die Sängerliste als Tenor eingetragen, und am folgenden Tage entrichtete er für seine Aufnahme die erforderlichen Gebühren.[1] Natürlich hatte er sich vorher der vorgeschriebenen Prüfung und Wahl durch das Kollegium unterziehen müssen; doch enthalten die Diarien über diesen Akt keine Notiz. Auch sonst fließen die Nachrichten über Giovannelli spärlich. Das hatte seine Gründe. War es doch nicht die Aufgabe der Diarien, Person und Leben des einzelnen Sängers zu illustrieren. Das Kollegium und die dieses angehenden täglichen wie amtlichen Vorkommnisse interessierten vielmehr, und nur da, wo der einzelne in besondere Beziehung zum Ganzen, zur Korporation trat, wurde seiner Erwähnung getan. So müssen wir uns vorstellen, daß auch Ruggiero Giovannelli, wenn er nicht besonders notiert erscheint, an dem täglichen Dienst in der Kapelle teilnahm, und zwar ziemlich gewissenhaft; denn nur vereinzelt finden sich bei seinem Namen Angaben über Dienstversäumnisse. In der ersten Zeit seiner Mitgliedschaft scheint seine Gesundheit keine allzu feste gewesen zu sein. Denn er fehlte mehrfach wegen Krankheit; aber nur selten, im Vergleiche zu anderen Kollegen, wurde er wegen mangelnder Entschuldigung in Geldstrafe genommen.

In kurzer Zeit muß Giovannelli innerhalb wie außerhalb des Sängerkollegiums, sei es durch seine Kompositionen, sei es durch seine Stimme wie auch durch seine Persönlichkeit, eine einflußreiche und angesehene Stellung errungen haben. Schon im Jahre 1600 gehörte er zu den wenigen Auserwählten des Kollegiums, die den Kardinal Pietro Aldobrandini nach Florenz begleiteten. Dieser Kirchenfürst, ein Neffe Klemens' VIII., welcher den noch nicht Zweiundzwanzigjährigen zum Kardinaldiakon von San Nicola in Carcere erhoben hatte, stammte aus einem Florentiner Adelsgeschlechte. Wie alle vornehmen und reichen Prälaten seiner Zeit ein großer Kunstmäzen, umgab er sich mit Künstlern, Dichtern und Musikern,

[1] 1599 Aprile 7 die Mercurii (Diar. 21.) admissi fuerunt infrascripti cantores de mandato Sanctissimi (D. N. Papæ), refferente Ill^mo Cardinali Gallo nostro protectore. Dom. Ruggerius Jouanellus Tenor Velletrensis; D. Petrus Paulus Follignatus Eunuchius; D. Hieronimus Rossolinus Perusiensis Eunuchius. — Aprile 8 die Jouis D. Juuanellus soluit pro introitu suo scuta 27; hoc est unum scutum pro collibet (sic) cantore, ut mos est, e decano ducatum unum (aureos, aureum durchgestrichen und scuta, scutum darübergeschrieben).



in Rom oder in seiner herrlichen Villa zu Frascati, wo er eine verschwenderische Hofhaltung zu führen liebte. Sein auserlesener Geschmack, seine Prunkliebe, der Glanz seines Auftretens waren allbekannt. Auch Ruggiero gehörte zu seinem Kreise und besaß an ihm einen wohlwollenden Gönner. Oftmals finden wir ihn allein oder mit einigen wenigen Kollegen der Kapelle in seiner Umgebung. Wiederholt wurde der Kardinal mit wichtigen und geheimen diplomatischen Sendungen betraut, die er mit ebensoviel Umsicht wie Energie ausführte. So nahm er im Jahre 1598 nach dem Tode Alfons' II. von Ferrara das Herzogtum als erledigtes Lehen für die Kirche in Besitz, und seinem raschen Eingreifen wie seiner kraftvollen Verwaltung verdankte die Kurie den Anheimfall und den gesicherten Besitz dieses Landes.[1]) Am 25. September 1600 wurde er in außerordentlicher Mission nach Florenz gesandt, um dem Ehebunde König Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria de' Medici den päpstlichen Segen zu erteilen. Am folgenden Tage reiste er von Rom mit einem glänzenden Gefolge ab, darunter vier Sänger der Sixtinischen Kapelle, der Baß Paolo Facconio, die beiden Tenore Horatio Griffi und Ruggiero Giovannelli und der Alt Leonardo Crescentio, die mit Genehmigung des Papstes bei den glänzenden Hochzeitsfeierlichkeiten mitzuwirken hatten. Am 15. Oktober trafen sie in Rom wieder ein, während der Kardinal in diplomatischer Mission weiter nach Norditalien und Frankreich ging.[2])

Ob erst von dieser Reise ein näherer Verkehr zwischen Giovannelli und seinem Gönner datierte oder schon vorher bestand, ist ungewiß, sicher dagegen, daß das 1599 im Drucke erschienene dritte Buch der fünfstimmigen Madrigale dem Kardinal gewidmet ist.[3]) Dieses kam in dem genannten Jahre bei zwei verschiedenen Druckern in Venedig heraus.

---

[1]) Er hielt seinen Einzug in Ferrara am 24. I. 1598. Die Stadt wurde Sitz eines Kardinallegaten, den ein eigener Gesandter am päpstlichen Hofe vertrat. Vergl. Reumont, Geschichte der Stadt Rom, Tom. III, parte 2, pag. 602/3.

[2]) 1600 Settembre 26 Martedi. Partirno di Roma li S. S. Paulo Faccone (sic), Leonardo Crescentio, Horatio Griffi, Rugiero Giouannelli, li quali andorno con l'Illmo Cardinale Aldobrandino a Fiorenza alle nozze della Regina di Francia, et il collegio si è contentato à instanza del detto Sig. Cardinale, che habbino à godere delli straordinarij della cappella, come se fussero giubilati, mentre staranno fuori in detto seruitio. Il Sig. Horatio Griffi à constituito il Sig. Gio. Maria (Nanino) nel suo officio del Camerlengato, mentre stara fuori di Roma. (Vergl. auch Ciaconius, Historia pontificum et cardinalium, Tom. IV, pag. 282.)

[3]) Vogel, l. c. Nr. 9 und 10. CANTO | DI RVGGIERO GIOVANELLI | MAESTRO DI CAPELLA IN S. PIETRO DI ROMA | IL TERZO LIBRO DE MADRIGALI | A Cinque Voci, Nouamente da lui composti, et dati in luce. | (Druckerzeichen). | In Venetia, Appresso Angelo Gardano. | 1599. Ded. Card. Aldobrandino. Ferrara 10. I. 1599. Nr. 10 trägt den gleichen Titel. Erschienen ist es bei Giacomo Vincenti 1599. Statt des Druckerzeichens das Wappen Aldobrandinis. Ded. Card. Aldobrandino. Ferrara 14. XI. 1598.



Das erste (bei Angelo Gardano) trägt das Dedikationsdatum „Ferrara 10. I. 1599“, das andere, bei Giacomo Vincenti gedruckt, ist mit „Ferrara 14. XI. 1598“ gezeichnet und wäre demnach ungefähr zwei Monate früher erschienen. Solche Dedikationen an einflußreiche Persönlichkeiten waren allgemein üblich und pflegten in klingender Münze reichlich erwidert zu werden. Dabei ist häufig der Name des Widmenden, sei es des Autors oder des Druckers, vermerkt. Da er hier in beiden Exemplaren fehlt, so ist vielleicht zu vermuten, daß beide Drucker auf diese Weise nach der Gunst Aldobrandinis getrachtet haben, während er in dem nahen Ferrara mit der Ordnung der Verwaltung beschäftigt, längere Zeit verweilte.

Nähere Notizen über einen Verkehr in der Zeit von 1602—1604 sind mir nicht bekannt, da anscheinend die Diarien der Kapelle jener Jahre verloren gegangen sind. Im Jahre 1605 reiste Giovannelli mit Paolo Facconio und Geronimo Rossini vom 24. Januar bis 3. März nach Ravenna, dessen Erzbistum Aldobrandini 1603 verliehen worden war. In demselben Jahre finden wir ihn noch viermal auf kurze Zeit bei dem Kardinal in dessen Villa zu Frascati.[1]) Bei einem dieser Besuche geriet er in einen kleinen Konflikt mit dem Sängerkollegium in Rom. Am 2. Juli nämlich reisten er und Rossini mit Erlaubnis des Protektors nach Frascati ab, ohne wegen der Kürze der Zeit den Kapellmeister, wie üblich, zu benachrichtigen. Man nahm an, sie hätten ohne Grund den Dienst versäumt, und legte ihnen eine Geldbuße auf. Bei ihrer Rückkehr klärte sich jedoch der Irrtum auf, und die Strafe wurde erlassen.

Mit dem Jahre 1605 hörte wahrscheinlich der Verkehr mit dem Kardinal Aldobrandini auf. Wenigstens schweigen seitdem die Eintragungen in den Diarien. Vielleicht, daß ein Zerwürfnis zwischen beiden stattgefunden hat. Denn mehrfach befanden sich noch in den folgenden Jahren Sänger der Sixtinischen Kapelle in der Umgebung des Kardinals, während Giovannelli seitdem konstant fehlte.

Am 2. Januar 1607 wurde Ruggiero Giovannelli einstimmig vom Kollegium zum Puntatore ernannt.[2]) Kapellmeister desselben Jahres war

[1]) Ich entnehme Lanciani l. c., pag. 55, die folgenden Notizen über die Villa Belvedere-Aldobrandini in Frascati: Nel 1598, il papa (Clemens VIII.) prese per sè la villetta di Belvedere, e ne fece dono al nipote cardinale Pietro Aldobrandini, il quale, dopo la conquista di Ferrara, la ridusse nella sua condizione presente. Il casino, incominciato nel 1602, fu abitato la prima volta da Clemente VIII. nel settembre del 1604.

[2]) 1607 Gennaro 2 Martedi (Diar. 27) tutti li S. S. cantori s' adunorno da far la messa bassa per elegere li noui offitiali, doue per Maestro di Cappella fu confirmato il S. Leonardo Crescentio, come anco fu confirmato il S. Horatio Maluezzi per Camerlengo et puntatore Ruggiero Giouannelli. L'istesso giorno il S. Archangelo Criuelli mi renuntiò il libro de suoi punti con il libro delle constitutioni. In questa actione mancò il S. Decano (Francesco Sotto) et S. Horatio Crescentio, jubilati. Diar. 27 (a. 1607) eigenhändig von Giovannelli geschrieben in sauberer und sorgfältiger Schrift. Er schreibt seinen Namen darin ständig: Ruggiero Giouannelli.



Leonardo Crescentio, Camerlengo Orazio Malvezzi. Im nächsten Jahre führte er nicht mehr dieses Amt, was keinen Schluß auf seine Tätigkeit zuläßt. Die Puntatoren wechselten jährlich, und nur selten bekleidete ein Sänger diesen Posten nach einer Reihe von Jahren wieder. Im Gegenteil, Giovannelli muß sich zahlreiche Freunde und Anhänger unter seinen Kollegen erworben haben, wie es schon bei seiner Wahl zum Camerlengo offen zutage trat. Auch dieses Amt war auf den Zeitraum eines Jahres beschränkt; doch pflegte, im Interesse der Kontinuität der Vermögensverwaltung, dieselbe Persönlichkeit mehrere Male wiedergewählt zu werden. Im Jahre 1600 finden wir Orazio Griffi in dieser Stellung, von 1606 an Orazio Malvezzi, der bis zu seinem Tode am 3. Mai 1609 darin verblieb. Deshalb führte, gemäß den Statuten der Kapelle, der Vorgänger des Verstorbenen im Amte, Orazio Griffi, die Verwaltung bis zum Ende des laufenden Jahres fort. Da aber dieser am 2. Januar 1610 Kapellmeister wurde, so mußte gleichzeitig ein neuer Camerlengo bestellt werden, und diese Wahl fiel einstimmig auf Giovannelli. „Zu eines jeden Freude" heißt es im Diarium, was wohl als Ausdruck der freundschaftlichen Gesinnung seiner Kollegen wie der Beliebtheit des Meisters und der Anerkennung seiner künstlerischen Tätigkeit angesehen werden darf.[1]) Regelmäßig bekleidete Giovannelli diesen Posten in den folgenden Jahren.

Über seine Amtsführung finden sich in den Diarien nur gelegentliche und knappe Notizen. Er muß häufiger dadurch seinen musikalischen Pflichten entzogen worden sein; denn nur so sind die zahlreichen Vermerke, namentlich während des Jahres 1613, zu deuten, denen zufolge Giovannelli in seiner Eigenschaft als Abbate „sich einen seiner freien Tage genommen hätte". Seine Tätigkeit muß aber den Wünschen des Kollegiums entsprochen, seinen Anhang gestärkt und gefestigt haben.

Im Jahre 1613 erscheint Ruggiero Giovannelli zum ersten Male als Kandidat für den Kapellmeisterposten. Die Wahlversammlung, über welche wir durch die Berichte der Diarien genauer unterrichtet sind, nahm einen ziemlich stürmischen Verlauf. Zunächst stimmte man, wie gewöhnlich, über die Wiederwahl des letzten Kapellmeisters, des Stefano Ugerio, ab. Doch hatte dieser eine vierfache Majorität gegen sich. Nachdem noch sechs weitere Sänger, darunter Paolo Facconio und Orazio Griffi, erfolglos vorgeschlagen worden waren, beschloß man, sich strikt an die schon erwähnte Bulle *Vel saltem ex Antiquioribus* zu halten. Danach konnten nur Sänger, die bereits fünfzehn Jahre in der Kapelle gedient hatten, zum Kapellmeister gewählt werden. Aber über die Auslegung dieser

[1]) Aus dem umfangreichen Wahlprotokolle vom 2. Gennaro 1610 teile ich nur die auf Giovannelli bezügliche Notiz mit: . . . propose per camerlengo il S. Ruggiero Giouannelli, il quale ballottato, hebbe tutti li uoti in fauore; et cosi fu fatto camerengo con allegrezza di ciascuno.



Bestimmung herrschte Meinungsverschiedenheit. Ein Teil der Sänger war der Ansicht, diese Frist müßte voll und ganz abgelaufen sein, während die anderen dies verneinten. Um nun endlich zum Ziele zu gelangen, schlug man vor, über einige der älteren Sänger, wie Giuseppe Cenci und Ruggiero Giovannelli, abzustimmen. Allein der Einwand wurde erhoben, daß diese noch nicht volle fünfzehn Jahre in der Kapelle gedient hätten, was bei Giovannelli in der Tat zutraf. Dessen Anhänger suchten jedoch diesen Einspruch niederzuschreien, indem sie laut Ruggiero Giovannelli zum Kapellmeister ausriefen. Um dem Zwiespalte ein Ende zu machen, wurde die Versammlung geschlossen und vom 2. auf den 7. Januar vertagt. In der Zwischenzeit begab sich laut Vereinbarung eine Deputation zu dem Vizeprotektor der Kapelle, Kardinal del Monte, und ersuchte ihn um eine authentische Interpretation der Bulle. Am 7. Januar trat das Kollegium von neuem zusammen. Der Kardinal del Monte hatte den Vorsitz und verlas sein Gutachten, wonach nur diejenigen Mitglieder zum Kapellmeister gewählt werden dürften, welche volle fünfzehn Jahre in der Kapelle gedient hätten. Damit fiel die Kandidatur Giovannellis für dieses Jahr fort, und Arcangelo Crivelli wurde nach mehreren Wahlgängen zuletzt mit Stimmenmehrheit zum Kapellmeister gewählt, Ruggiero Giovannelli aber einstimmig unter lebhaften Zurufen als Camerlengo bestätigt.

Arcangelo Crivelli führte sein Amt nur kurze Zeit. Bereits im folgenden Jahre trat er von ihm mit Rücksicht auf sein hohes Alter[1]) zurück. Dagegen schlug er selbst zu seinem Nachfolger Ruggiero Giovannelli vor, welcher mit einer Stimmenzahl von 21 gegen 5 unter großem Jubel aus der Wahl siegreich hervorging.[2]) Mit ihm zugleich wurden Orazio Griffi Camerlengo und Vincenzo de Grandis Puntatore.

Wie groß die Hoffnungen waren, die auf Giovannellis Amtsführung

[1]) Er starb am 4. V. 1617 nach vierunddreißigjähriger Tätigkeit in der Kapelle. Eitner, Quellenlexikon, Bd. III, pag. 106/7, verzeichnet ihn irrtümlich daselbst seit 1578.

[2]) 1614 Gennaro 2 Giouedi (Diar. 33). Douendosi fare la congregatione solita et intimata, celebrò la messa bassa il S. Archangelo Criuelli nella cappella di Sisto 4, presenti li S.S. cantori. Quale finita, fu inuocato il Santissimo Nome dello Spirito Santo con le oratione a questo proposito, et dipoi il S. Archangelo Criuelli, mastro di cappella dell' anno passato, ringratiò li S.S. cantori della gratia fattali; et hauendo rinuntiato affatto, non uolendo uscire fuora per la confirmatione, propose il S. Ruggiero Giouannelli per mastro di cappella per il presente anno: Onde uscito fuori et ballottato con uoti secreti, si trouò hauer hauti 21 uoti in fauore et cinque contro, essendo detti signori di numero 28, solo mancaua il S. Soto, decano, et il S. Horatio Crescentio, giubilati ambi doi. Onde fu accettato con molta alegrezza et abbracciato da tutti; et esso hauendo ringratiato infinitamente il collegio di tanto honore, propose il S. Horatio Griffi per l' offitio di camerlengo. Et uolendo uscire, come da detto S. mastro era pregato et dalli S.S. cantori, fu gridato uiua uoce; et esso hauendo ringratiato li S.S. cantori di tal' fauore, si tornò al suo luogo etc. Außerdem wurde auf Giovannellis Vorschlag Vincenzo de Grandis mit 18 gegen 8 Stimmen zum Puntatore gewählt.



gesetzt wurden, ebenso bald scheint sich gegen ihn eine starke Partei gebildet zu haben. Es mußten sich, den spärlichen Andeutungen des Diariums von 1614 nach zu urteilen, in der Kapelle verschiedene Mißbräuche eingebürgert haben, gegen die Giovannelli mit großer Energie vorgegangen zu sein scheint. So hatten die Sänger wiederholt, sogar in Gegenwart des Papstes, während der Messe bei den Wechselgesängen zwischen dem zelebrierenden Priester und dem Chor falsch eingesetzt. Dies kam daher, daß sie sich während der Pausen im Gesange unterhielten und nicht genügend auf die Funktion achteten. Giovannelli bestimmte nun, daß zwei bis drei Tenore oder Bässe, die nach ihrem Dienstalter auszuwählen seien, vorher intonieren sollten, damit der Chor richtig einsetzte, und ernannte hierzu Paolo Facconio, Orazio Griffi und Martino. Um aber die Unsitte des Sprechens zu beseitigen, sollte der Puntatore mit äußerster Strenge vorgehen und jedem, der während des Gottesdienstes nicht schwieg, eine Geldstrafe von einem Dukaten auferlegen. Diese Maßregel scheint arge Verstimmung im Kollegium erregt zu haben, und es kam zum offenen Eclat. Paolo Facconio beschuldigte den Maestro, er habe als Camerlengo ihm nicht richtig seine Gehaltsbezüge ausgezahlt. Ob dieser Vorwurf gerechtfertigt war, läßt sich nicht feststellen. Dem Diarium zufolge fand aber eine Untersuchung statt. Die Kapelle versammelte sich am Sonntag den 27. April nach der Messe in San Marcello im Garten daselbst und wählte eine Kommission von drei Mitgliedern, welche die Rechnungsbücher Giovannellis während seiner Amtstätigkeit als Camerlengo prüfen und insbesondere die Differenzen zwischen ihm und Paolo Facconio beilegen sollte. Welchen Ausgang die Angelegenheit genommen hat, wissen wir nicht. Die Quellen schweigen hierüber und auch in späteren Notizen wird des Vorfalles nicht mehr gedacht.[1]) Nur so viel erscheint als sicher, daß das Übergewicht Giovan-

[1]) Aprile 27 Domenica. (Diar. 33). Essendo tornato Nostro Signore in Monte Cauallo, questa matina si è cantata la messa a San Marcello, presenti li S.S. cantori, eccetto il S. Giouan Domenico (Puliaschi), quale ha ottenuto licenza. Dopo la messa si è fatto congregatione nel giardino, et si sonno deputati li S.S. Horatio Griffi, Nicolo Fante et S. Teofilo Gargari a riuedere li libri del S. Ruggiero Giouannelli per il tempo, che è stato camerlengo; et in particolare gli è stato dato autorita di decidere la differenza, che uerti fra detto S. Ruggiero et S. Paolo Faccone in materia de conti di danari della pagha di detto S. Paolo, nel tempo che il S. Ruggiero è stato camerlengo. Die Kommission scheint die Differenzen beigelegt und äußerlich den Frieden im Kollegium wiederhergestellt zu haben. In dem Dokument vom 28. September 1614, welches Giovannelli ausdrücklich erwähnt und, wie wir bei dieser Gelegenheit kurz hervorheben wollen, anläßlich des Todes Felice Anerios (28. IX. 1614) die Eingabe eines „Memoriale" an den Papst seitens der Kapelle enthält: „che si contentasse di questa prouisione (eines Komponisten der päpstlichen Kapelle), che si pagaua detto S. Felice, se ne pigliasse un cantore, essendone bisognio in cappella et essendo approuato da tutti", wird der Angelegenheit nicht weiter gedacht. Anerios Leichnam wurde „alle 22 hore" am gleichen Tage unter Begleitung der Kapelle in Santa Maria de Monte beigesetzt.

nellis im Kollegium für immer gebrochen war. Bei der am 28. Dezember 1614 stattfindenden Neuwahl wurde Ruggieros Kandidatur mit Stimmengleichheit abgelehnt, Paolo Facconio dagegen mit überwiegender Majorität zu seinem Nachfolger gewählt. Dieser Triumph seines Gegners sollte jedoch nur von kurzer Dauer sein. Am 10. September 1615 starb plötzlich Paolo Facconio vor Ablauf seines Amtsjahres. Gemäß den Statuten mußte sein Vorgänger im Amte sukzedieren; und so sehen wir noch einmal vom 13. September ab Ruggiero Giovannelli die Geschäfte des Kapellmeisters für den Rest des Jahres führen. Zu einer Wiederwahl kam es aber in der Folgezeit nicht mehr, wiewohl er noch einige Male als Kandidat aufgestellt wurde (so für die Jahre 1616, 1617, 1622), ohne aber die erforderliche $^2/_3$-Majorität zu erhalten.[1]) Damit fällt die Behauptung Attilio Gabriellis, daß der Künstler „zweifellos mehrere Male zum Kapellmeister gewählt worden sei."

Im Jahre 1624 scheidet Ruggiero Giovannelli aus dem aktiven Dienste in der Kapelle. Seit Sixtus V. bestand die Satzung, daß jeder Sänger nach einer Dienstzeit von fünfundzwanzig Jahren in den Ruhestand versetzt werden könne, ohne in dem Genusse seiner Einkünfte und Privilegien geschmälert zu werden. Sie heißen in den Quellen „Giubilati" im Gegensatze zu den „Servienti". Wurde durch diese Bestimmung den alternden Mitgliedern ein sorgenfreier Lebensabend geschaffen, so blieben andererseits in künstlerischer Beziehung die Leistungen der Kapelle immer auf der Höhe, da auf diese Weise rechtzeitig für frischen Nachwuchs gesorgt werden konnte. Am 7. April 1624, an demselben Tage, an welchem Giovannelli vor fünfundzwanzig Jahren in die Kapelle aufgenommen worden war — es war am Ostersonntag —, ließ Ruggiero nach der üblichen Speisung des Kollegiums im Vatikanischen Palaste die Sänger sich versammeln, um ihnen seine Entlassung aus dem aktiven Dienste mitzuteilen und sie zugleich um Nachsicht für seine etwa begangenen Fehler zu bitten. Der Vorgang, wie ihn der Puntatore des Jahres erzählt, erregt unsere Teilnahme, muß auch außergewöhnlich gewesen sein, da er sich besonders im Diarium verzeichnet findet.

Bald danach, in den ersten Tagen des Jahres 1625, ist dann Ruggiero Giovannelli gestorben. Attilio Gabrielli gibt den 8. Januar als Todestag an; das Diarium dagegen verzeichnet den 7. Januar.[2]) Die Differenz läßt sich wohl daraus erklären, daß erst am folgenden Tage

---

[1]) Vergl. Beilage.

[2]) 1625 Gennaro 6, Giorno del' Epifania. (Diar. 43). Am Ende: Il S. Ruggiero sta grauemente amalato. Tutti li altri conpagni presenti, saluo li signori giubilati e Doni amalato. — Gennaro 7. (Diar. 43). Si è cominciato ha uffitiar li matutini in quella di Sisto a' ore sedeci. Tutti presenti, eccetto il S. Vittorio, in totum . . . 10 (baiochi); e 'l padre Gerolimo, trouandosi a recomandar l' anima al S. Ruggiero, non è possuto uenir; à mandato à far la scusa e li è stata amessa, che attendesse



sein Tod bekannt wurde. Sein Ende scheint plötzlich gekommen zu sein. Am 5. Januar versäumte er den Dienst; am folgenden Tage wird vermerkt, daß er schwer erkrankt sei. Am 7. Januar abends 6½ Uhr — einem Dienstage — verschied er. Am 8. Januar versammelten sich die Sänger im Hause des Toten, um den Leichnam in feierlicher Prozession zu seinem Grabe in „Santa Marta dietro San Pietro“ zu geleiten. Der Ort, wo er liegt, läßt sich heute nicht mehr bestimmen.



## Beilage

Im Anschlusse an die Ausführungen des Textes gebe ich eine Liste der Sänger, welche innerhalb des für Giovannelli in Betracht kommenden Zeitraumes von 1600—1625 eines der drei Ämter in der Kapelle bekleidet haben. In einigen Punkten zeigt sie unwesentliche Lücken, die durch das Fehlen einzelner Diarien verursacht sind.[1])

| | Maestro di Cappella | Camerlengo | Puntatore |
|---|---|---|---|
| 1600 | Agostino Martini | Orazio Griffi | Orazio Malvezzi |
| 1601 | Arcangelo Crivelli | „ „ | Luca Conforti |
| 1602 | Arcangelo Crivelli | „ „ | Ercole Ferruzzi |
| 1603 | Francesco Soto | „ „ | Diego Vazquez |
| 1604 | Giovan Maria Nanino | „ „ | Stefano Ugerio |
| 1605 | Giovan Maria Nanino | Orazio Griffi | Arcangelo Crivelli |
| 1606 | Leonardo Crescentio | Orazio Malvezzi | Francesco Spinosa (Arcangelo Crivelli) |
| 1607 | Leonardo Crescentio | „ „ | Ruggiero Giovannelli |
| 1608 | Paolo Facconio | „ „ | Nicolo Fanti |
| 1609 | Paolo Facconio | Orazio Malvezzi (Orazio Griffi) | Theophilo Gargari |

ha far cosi opera pia: doue che detto S. Roggiero a dicidottore e mezzo passò a miglior uita, è intimato per di mattina tutti li S.S. cantori alla casa del morto per portarlo processionalmente a Sancta Marta dietro San Pietro. — Gennaro 8. (Diar. 43). Mercordi à sedeci hore tutti li S.S. conpagni si trouorno à casa del morto, s'auiorno innanzi le fraterie e le conpagnie di mano in mano doppo il cataletto, tutti li conpagni à doi à doi con l' interuento di Mons. Sacrista e suo conpagno e 'l S. Carlo Antonio e cappellani, scrittori e custode, la conpagnassimo in Santa Marta, doue che arriuati in chiesa, li cantassimo. La messa finita che fu, li fu cantato il Libera me domine. Iddio sia quello che habbi raccolto quella benedett' anima. Tutti presenti; il S. Doni amalato.

[1]) Die Diarien für die Jahre 1602—1604, 1612, 1622 fehlen.

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1610 | Orazio Griffi | Ruggiero Giovannelli | Girolamo Rossini |
| 1611 | Gioseppe Bianchi | „ „ | Giovan Grisardo |
| 1612 | Stefano Ugerio | „ „ | Giovan de Santos |
| 1613 | Arcangelo Crivelli | „ „ | Orazio Barsotto |
| 1614 | Ruggiero Giovannelli | Orazio Griffi | Vincenzo de Grandis |
| 1615 | Paolo Facconio (Ruggiero Giovannelli) | „ „ | Bartolomeo Cortes |
| 1616 | Ercole Ferruzzi | „ „ | Carolo Vanno |
| 1617 | Ercole Ferruzzi | „ „ | Lorenzo Marobino |
| 1618 | Giovan Grisardo | „ „ | Aldobrando Trabocchi |
| 1619 | Nicolo Fanti | „ „ | Domenico Tombaldini |
| 1620 | Theophilo Gargari | „ „ | Antonio Doni |
| 1621 | Girolamo Rossini | „ „ | Martino Lamotta |
| 1622 | Theophilo Gargari | Lorenzo Marobino | Marcello Maresca |
| 1623 | Orazio Griffi | „ „ | Nicolo Fanti |
| 1624 | Vincenzo de Grandis | „ „ | Cosimo Corselli (Nicolo Fanti) |
| 1625 | Vincenzo de Grandis | Lorenzo Marobino (Domenico Tombaldini) | Francesco Severi. |



# Des hl. Augustinus 6 Bücher „De musica“

von **Dr. Wilh. Scherer—Regensburg**

Wenn wir die Urteile moderner Musikforscher über die Schrift des hl. Augustinus *„De musica“* lesen, so möchte uns eine sehr geringe Meinung von ihrem Werte, oder gar der „wunderliche“ Gedanke sich aufdrängen, es sei darin überhaupt von Musik keine Rede.[1]) Auch Ambros in seiner Geschichte der Musik (II Leipzig 1891 S. 69) scheint dem Werke keinen besonderen Geschmack abgewonnen zu haben. In dem vor zwei Jahren erschienenen Buch Dr. F. Leitners (Freiburg 1906) über den gottesdienstlichen Volksgesang in der jüdischen und altchristlichen Zeit ist die Schrift überhaupt nicht beachtet worden. Und doch enthält dieselbe manche wichtige Gesichtspunkte nicht nur für die Geschichte der musikalischen Auffassung innerhalb der Kirche, sondern zur ästhetischen Wertung der Musik überhaupt. Freilich, der hl. Augustinus hat das Werk unmittelbar vor seiner Bekehrung (387) verfaßt. Aber später aus den „Bekenntnissen“ erfahren wir, daß gerade damals die kirchliche Musik in Mailand, die wie rauschender Wogengesang erschallte,[2]) auf den wahrheitssuchenden Geist des genialen Afrikaners einen unvergeßlichen Eindruck gemacht hatte, „da die Brüder mit Herz und Mund in großem Eifer zusammensangen . . . und ich selbst, noch nicht vom Feuer deines Geistes durchglüht . . . lebhaft ergriffen ward.“ Sodann erzählt er die Begeisterung der Bewohner Mailands bei der Auffindung der Gebeine des hl. Gervasius und Protasius, und wie er geweint unter den Gesängender göttlichen Hymnen, wie er zuvor nach Gott geseufzt und endlich aufatmete in reiner Himmelsluft, und wie diese Thränen oft wiederkehrten beim Gesang der Kirche Gottes in der ersten Zeit seiner Rückkehr zum Glauben, und wie er auch später sich immer noch in Rührung versetzt fühlte nicht vom Gesang als solchem, sondern vom Inhalt des gesungenen Textes.[3]) Solche Worte müssen uns einen Einblick in das tiefe musikalische Empfinden des hl. Augustin gewähren, und unser Interesse für die Schrift wachrufen, welche mit der Periode seines inneren Kämpfens

---

[1]) Vgl. Westphal, Die Fragmente und Lehrsätze der griechischen Rhythmiker, Leipzig 1861, S. 19.

[2]) Ambrosius hexaemeron, l. III, 5, 23.

[3]) Conf. L. IX c. 7; L. X. c. 33.



und Schwankens zwischen Heidentum und Christentum zusammenfällt und mit dem Preise auf die göttliche Schönheit, Wahrheit und Güte abschließt.

Sodann wissen wir Augustinus in hohem Maße beeinflußt von der heidnischen Philosophie im platonischen bezw. neuplatonischen Gewande. Schon die Form des Zwiegespräches, welche sich durch die 6 Bücher hindurchzieht, bekundet dies, noch mehr aber die auffallende Ähnlichkeit vieler Gedanken, besonders des ersten grundlegenden Teiles mit der spätplatonischen gleichnamigen Schrift *„De musica“*, die aus dem Ideenkreise Plutarchs von Chæronea († 125 n. Chr.) entsprungen sein mag, aber diesem selbst mit Unrecht zugeschrieben wird.[1])

Wir finden da die Frage nach der Begriffsbestimmung der Musik, ebenso den grammatischen Ausgangspunkt zu ihrer Lösung, nur daß der hl. Augustin die Tonkunst — gemäß der Entstehung des musikalischen Eindrucks — als die „Wissenschaft vom wohlgeordneten Maß der Töne“ *(scientia bene modulandi)*, dagegen Plutarch — gemäß der erzielten Wirkung — als die durch die Stimme wohlgefallende Wissenschaft bezeichnet.[2]) Jene Ordnung der Töne erfolgt durch Bewegung (*modulari = movere certa quadam peritia* c. 3) der durch den Atem erschütterten Luft, wie Augustinus mit Plutarch erkennt; die Vernunft aber muß das rechte Maß und dier echte Ordnung der Tonfolge verleihen (c. 4). Infolge der Tätigkeit der Vernunft wird so die Musik zur Wissenschaft; vermöge der wohlgeordneten Aufeinanderfolge der Töne erzeugt sie jenes von Plutarch erwähnte Wohlgefallen, welches um seiner selbst willen gesucht werden darf. Worin besteht nun der Maßstab der Tonordnung? Nicht bloß in der äußeren, mechanischen Einteilung nach dem Maß der Zeit und des Abstandes der Töne, also, wie wir sagen würden, nach Takt und Intervall. Eine solche Anordnung würde nur die mechanische Gewandtheit des Vortragenden im Gebrauch der Stimme und Töne offenbaren. Nein, die Vernunft muß der Musik die Seele geben, den geistigen Inhalt, dessen Ausdruck dieselbe sein muß; nur so erhebt sie sich zur freien Kunst, zur Wissenschaft (c. 4. 5). Daher gehören zur Musik, wenn sie wissenschaftlichen und künstlerischen Charakter tragen soll, die 4 Punkte: 1. Das Bewegte, d. i. die Luft, 2. das richtige Zeitmaß, 3. der richtige Abstand der Töne, 4. die vernunftgemäße Anordnung entsprechend einem geistigen Urbild, das die Seele in sich trägt. Insofern erhält die Musik zum wissenschaftlichen Charakter einen neuen hinzu, der sie von anderen Wissenschaften unterscheidet: nämlich denjenigen der Nachahmung des Urbildes im Geiste des denkenden Künstlers. Daher ist z. B. das Lied der Nachtigall nur Natur, aber nicht Musik als freie Kunst. So besteht

[1]) Sie wird der Kürze halber mit „Plutarch“ oder „Plut.“ angeführt.
[2]) Aug. c. 1. 2; Plut. c. 2.



die Musik aus zwei Elementen, dem körperlichen (materiellen) und dem geistigen (formellen); ersteres besteht in der durch natürliche Veranlagung und Übung erworbenen Gewandtheit der Glieder zu jener Bewegung, das letztere ist die geistige Idee, die Seele, welche die körperliche Bewegung durchdringt, welche den Gliedern befiehlt, die allerdings jenes Gebot um so reichhaltiger und klangvoller ausführen, je größer ihre Übung ist. Weniger passend, aber dem Inhalt nach identisch mag die von Mühlenbein in der Gregorianischen Rundschau (1902 S. 47) angedeutete Bezeichnung „weibliches und männliches Element" sein. Weil nun die menschlichen Stimmwerkzeuge am unmittelbarsten der Herrschaft der Vernunft unterstehen, so ist klar, daß für den hl. Augustinus die phonetische Musik leichter den wissenschaftlichen Charakter erreicht, als die Instrumentalmusik, ja daß ihm letztere für sich betrachtet ohne geistigen Inhalt erscheint, zumal sie von den Gauklern und Schauspieltänzern damals zu leerem Sinnenkitzel herabgewürdigt worden war (c. 7. 12).

Im folgenden entwickelt Augustinus sein materielles und formelles Element noch weiter. Nachdem er kurz das Zeitmaß berührt (c. 14), welches schon das Verhältnis von $^3/_4$, $^1/_3$, $^2/_6$, $^1/_2$ kennt, erklärt er in längerer Ausführung die Beziehungen der Töne zueinander, gemäß dem Stande physikalischer Schallberechnungen und platonisch-pythagoreischer Zahlenlehre jener Zeit. Wie er sich aber auch dieselbe gedacht haben mag, er hat mit Recht hervorgehoben, daß es bei den Tonverhältnissen keinen Fortschritt ins Unendliche geben könne, sondern, wie bei der Zahl von 1—10, sich immer dieselben Beziehungen wiederholen, welche in der Drei-, Vier- und Fünfzahl (Terz, Quart, Quint) sowie in der Oktav (c. 25) ihren Höhepunkt besitzen. Nach Plutarch[1]) galt der achte Ton als Diapason, zwischen dessen beiden Endpunkten die verschiedenen Tonweisen der lydischen, mixolydischen dorischen Stimmungsbilder sich bewegen, welche Augustinus nicht benennt, gleichwie er auch die Streitfrage der Alten über den Ursprung der Tonkunst übergeht, da ihm dieser in der vom Schöpfer verliehenen Anlage der Menschennatur beruht (c. 10).

Die Erforschung der Beziehungen der Töne läßt ihm dieselbe aber auch noch von einem den Alten ganz fremden und selbständigen Gesichtspunkt aus suchen: es ist die Lehre vom Rhythmus. In nicht weniger als vier Büchern führt uns der große Bischof von Hippo die verschiedenen Versmaße der Alten vor, um zu beweisen, daß es für den Musiker eine andere Berechnung der Klangsilben gibt wie für den Grammatiker bezw. Redekünstler; letzterer urteilt nach der überlieferten Länge oder Kürze der Silben, der Musiker aber nach dem Klang des Ohres (L. II c. 1. 2). Dabei macht Augustinus sich allerdings großer, in der Anschauung eines Musikers unverzeihlicher Digressionen schuldig, so daß man über

[1]) c. 22.

der daraus fließenden Enttäuschung das erste und sechste Buch ganz übersehen und ihm deshalb jede musikalische Bedeutung abgesprochen hat. Gerechter hat der oben angeführte Schriftsteller Dr. Mühlenbein auf die Entwicklung des Rhythmusbegriffes bei Augustin aufmerksam gemacht. In P. Gietmanns Aufsatz über den hl. Augustinus und den Psalmengesang ist dieser Unterschied an dem sogenannten *psalmus contra partem Donati* besonders aufgezeigt (Gregor. Rundschau 1902 S. 168 f.). Wenn das Metrum den Vers bedingt, so muß der Rhythmus den Vers zur Vertonung geeignet oder, wie wir sagen, sanglich machen. Während daher das zweite Buch vom Versbau handelt, zeigt uns das dritte den Zusammenhang zwischen Vers und Lied im Rhythmus. Der Vers besteht in der nach einem bestimmten Versmaß (Metrum) eingeteilten Aufeinanderfolge von Silben, die an gewisser Stelle durch einen Einschnitt abgeteilt sind (c. 3). Und weil die Silben und Einschnitte nach Menge und zeitlicher Folge (*diu* und *non diu*) gezählt werden, so ist jeder Vers ein Metrum und jedes Metrum ein Rhythmus im weiteren Sinn des Wortes. Aber damit braucht nicht jeder Rhythmus ein Metrum zu sein, ja er kann es nicht einmal immer sein (II c. 4), da es auch Rhythmen gibt, die ein Metrum nicht dauernd festhalten können (c. 5—7). Es ist hier nicht unsere Aufgabe, diese vom hl. Augustinus sehr weitschweifig im 3., 4. und 5. Buche durchgeführten Gedanken weiter zu verfolgen. Uns genügt die Tatsache, daß die ganze Unterscheidung eben im Tonklang liegt, den das Ohr bezw. die Vernunft des Künstlers anders wertet, als der die Silben wägende Rhetoriker. Der Rhythmus beruht auf der Ordnung der Zeitdauer und Tonverhältnisse, die nicht durchaus abhängig sind von einer bestimmten Anzahl von Silben oder Versfüssen. Aber dies alles gehört nur zum materiellen Element, zum Körper der Musik; folgen wir nun dem hl. Augustinus zur Betrachtung ihrer geistigen Seele, der eigentlichen Domäne unseres Kirchenvaters. Diese Betrachtung macht den Schluß des V. (c. 28), sowie den Inhalt des ganzen VI. Buches aus, als krönender Abschluß des großzügigen Gedankenganges.

Was der Rhythmus für den Übergang von Dichtung und Musik, das ist die Zahl für den Übergang vom körperlichen zum geistigen Element als die Trägerin der Harmonie, zugleich als die untrügliche Zeugin und Erbin platonischer Gedanken (c. 1). Der Rhythmus, die Zeit- und Abstandsverhältnisse der Töne beruhen auf der Zahl des Vergänglichen, Körperlichen. Neben und über ihnen bestehen die unveränderlichen ewigen Zahlen, die in der unvergänglichen Wahrheit selber ruhen; Plato nannte sie Ideen. Vierfach ist die materielle Zahl: 1. im Tone selbst, der nach geordneten Verhältnissen aufgebaut ist *(numeri sonantes)*, 2. im Hörenden *(occursores)*, dessen Auffassungskraft den Klang vernimmt; 3. im Urheber des Tones *(progressores)*, von dem die geordnete Klangwirkung ausgeht; 4. im Gedächtnisse des Aufnehmenden *(numeri recor-*



*dabiles),* welcher dem im Augenblick entstandenen Tone dauernden Charakter verleiht und ihn so geeignet macht, von der Vernunft, der im Menschen liegenden natürlichen Kunstanlage, geprüft zu werden (c. 2—4, c. 20). Diese vernünftige Schätzung des Klanges steht als 5. geistige Zahl jenen materiellen gegenüber, mit denen sie durch das Gedächtnis verbunden ist *(*c. 5. 7, *in ipso naturali iudicio sentiendi — numeri iudiciales).* Sie ist bedingt durch die ewigen Zahlen (c. 13), was nichts Geringeres bedeuten soll, als die Teilnahme an der unveränderlichen Zahl göttlicher Wahrheit und Weisheit. Wer erkennt nicht hier die platonische Ideenlehre in christlicher Fortentwicklung? Bei der Erfassung der Musik in der Seele geht etwas Unergründliches, Unaussprechliches vor sich (c. 8). Jene ewigen Zahlen bilden einen schlummernden Überrest himmlischer Harmonie. Sie müssen zur Tätigkeit geweckt werden durch das materielle Element, und seit dem Sündenfall muß der Mensch auf diesen Weckruf harren, muß nach ihm suchen, wenn er nach Wissen und Weisheit und Zahl verlangt (cf. Eccl. 7, 16). Zwar erleidet die Seele keinen bestimmenden Einfluß vom Körper; aber sie tritt in Tätigkeit mit und auf Grund der körperlichen Empfindung, welche sie beherrscht mit größerer oder geringerer Leichtigkeit, je größer oder geringer die Übung des Körpers ist (c. 10). Der Körper hat also seine Empfindungen, die Seele ist dabei nur aufmerksam tätig, sie erleidet nicht diese Empfindungen als die ihrigen, sie nimmt dieselben als körperliche wahr, sie fühlt jedoch ihr Sehen, ihr Hören, ihr Riechen, ihr Schmecken, ihr Berühren und ordnet so das körperliche Empfinden, selbst das unter der Schwelle des Bewußtseins bleibende, zu vernünftigen Zwecken. Augustinus nennt diese Tätigkeit der Seele *„alteritas"* und erklärt sie mit der ewigen Zahl, welcher die Seele sich bewußt wird, während der Körper die sinnlichen Eindrücke empfindet. Von der höheren Kraft Gottes wird sie geleitet, damit sie den unter ihr stehenden Körper leiten könne. Von der körperlichen Empfindung wird sie auf geheimnisvolle Weise zur Selbsttätigkeit angeregt, welche sich der körperlichen Regung mehr oder weniger anpaßt, je mehr oder weniger diese der ewigen Zahl entspricht und die Seele frei von der sinnlichen Zahl ist. Infolge des Sündenfalles[1]) wird sie aber beständig zwischen den ewigen und körperlichen Zahlen hin und her gezogen. Beachtet sie mehr die letzteren, so entfernt sie sich im gleichen Maße von Gott, betrachtet sie mehr die ewige Zahl, so erhebt sie sich über den Körper und macht ihn sich unterwürfig, indem sie die Grundtugenden, namentlich die Mäßigung *temperantia* übt (c. 50). Das Gewicht, welches die Wage hält zwischen beiden Grundmächten, ist die Liebe (c. 29. 39), der Berührungspunkt zwischen Körper und Geist das Gedächtnis. Die in letz-

[1]) Dieser Gedanke zeigt, daß Augustinus bereits als Katechumene tief in die Glaubenslehre des Christentums eingedrungen ist oder vielmehr, daß er sein VI. Buch erst nach der Bekehrung ausgearbeitet hat.





terem aufgenommene 4. körperliche Zahl heißt die Phantasie; das in ihm durch Tätigkeit des Geistes geweckte Vorstellungsbild Phantasma (c. 34). Sind beide in Harmonie, also der ewigen Zahl entsprechend, so entspringt daraus jener geistige Genuß jenes um seiner selbst willen anzustrebende Wohlgefallen (I c. 4), welches als Frucht die echte Kunst, die wahre Musik begleitet. Wo jene Gleichförmigkeit nicht ist, da besteht die Gefahr der Geschmacksverirrung, da ist falscher Genuß, der die Seele erniedrigt und befleckt (c. 46), indem die Liebe zur untergeordneten sinnlichen Schönheit die göttliche Zahl verdrängt. So fordert der hl. Augustinus zur echten Musik fünf Stücke: den Ton, die Ordnung nach Zeitmaß und Abstand der Töne, die rhythmische Klangform der Silbe, vor allem aber die Harmonie mit der ewigen Zahl, und hierin — nicht in der Proportion der Töne als solcher — besteht für ihn das Gesetz der Schönheit der Kunst (c. 43).

Darin liegt auch der eigentliche Zweck der Musik. Sie soll uns vom Irdischen, vom Sinnlichen und Gemeinen (c. 50. 46) erheben zur ewigen Harmonie, die in ihr zum Ausdruck gelangt, und eine solche Erhebung findet nicht statt ohne die Liebe zur ewigen Wahrheit und Schönheit (c. 43), wie dies Augustinus in seinen Bekenntnissen so rührend geschildert (vgl. Confess. X, 33). Was die Edlen unter den Heiden herausgefühlt, daß die Harmonie ein göttlich Ding sei (Aristoteles), ein Werk und Spiegelbild der Gottheit (Plut. c. 44), woraus die Weisheit des Schöpfers hervorleuchtet,[1]) das hat der große Bischof von Hippo als höchstes Gesetz der Kunst erklärt und der edelsten Aufgabe des Christentums beigesellt: der Weckung der Gottesliebe. Damit ist auch der reinigende Charakter der Musik ausgesprochen, wie ihn ebenfalls die Heiden geahnt (Plut. c. 38). Je mehr nämlich die Musik aus jener Harmonie mit der Liebe zur ewigen Zahl hervorgeht, um so mehr wird sie die Seele des Hörenden anregen, in sich die gleiche Harmonie zu wecken, welche zur Liebe Gottes führt. Sie vernimmt z. B. im ambrosianischen Hymnus *„Deus creator omnium“* (c. 57) nicht nur den vierfüßigen Jambus im Vers und Rhythmus des Liedes, nicht nur im Gedächtnis, welches den Ton bewahrt und die geistige Kraft weckt, sondern noch mehr in jener innerlichen göttlichen Kraft der ewigen Zahl, aus welcher jener Rhythmus geboren. Denn auch hier gilt das Wort, welches der Heilige in den Retraktationen als Zweck der Musik dem hl. Paulus nachbildet: Das Unsichtbare Gottes ist in den sinnlich wahrnehmbaren Dingen erkennbar und sichtbar.[2]) Daher soll die Musik zur alten einfachen Gesangsweise zurückkehren, wo die Harmonie göttlicher Einfachheit zur Seele spricht und sie selbst zur Harmonie ihrer Kräfte bringt (c. 50); das Ver-

[1]) Plutarch, de animæ procreatione c. 33.

[2]) Retract. I c. 10, 51—54.



ständnis des Textes soll die Übung der natürlichen Anlage begleiten. Zugleich soll uns die Musik ein Bild der göttlichen Vorsehung sein, deren liebevolle Güte in der Ordnung ewiger Weisheit, in der Einheit der erhabenen Weltordnung sich offenbart (c. 56). Sie zeigt uns den höchsten Genuß im Besitze Gottes, wo die höchste unveränderliche Gleichheit herrscht (c. 38. c. 48), und läßt so die Herrlichkeit des Himmels ahnen, welche die Harmonie der Sphären durchklingt. So vereinigt sich das Lied der Menschheit mit der Harmonie des Weltalls zum Preisgesang Gottes, zum Schutze der Wahrheit, zum Boten himmlischer Einheit und Liebe, aus denen sie entspringt, zum Siegeslied über alles, was rein erdhaft und vergänglich ist (c. 49—56).

Musik ist Gottesdienst, ein Stück göttlicher Allmacht, die aus dem Nichts ins Dasein rief (c. 57), ein Widerstrahl göttlicher Einheit und Lebenskraft, die mit ewiger Zahl alle Zeiten beherrscht, ein Unterpfand jener Vorsehung, ohne welche kein Blatt vom Baum, kein Haar vom Haupte fällt, die aber nicht jener Brücke zahlloser Mittelwesen bedarf, welche sich die Besten unter den Heiden zwischen Gott und den Menschen gedacht, sondern die Gott unmittelbar zum Menschenherzen reden läßt von den Großtaten seiner Wahrheit und Weisheit und Liebe (vgl. cc. 58, 59 ep. CLXVI c. 5, 13.).

# Die Universalität der katholischen Kirchenmusik

von **Dr. F. X. Mathias—Strassburg**

Das neueste Rechts- und Gesetzbuch der katholischen Kirchenmusik, das *Motu proprio* unseres glorreich regierenden Heiligen Vaters Pius X. (22. November 1903) führt unter den Eigenschaften, die die echte Kirchenmusik auszeichnen, die Allgemeinheit, die Universalität auf. Diese Eigenschaft habe die Kirchenmusik mit der Liturgie gemein, da die Kirchenmusik einen wesentlichen Teil der feierlichen Liturgie bilde. Positiv wird diese Universalität näher bestimmt als die Resultante der beiden übrigen Eigenschaften der Kirchenmusik und der Liturgie: der Heiligkeit und der Güte der Formen. Ihre negative Bestimmung lautet konkret dahin, daß, „wenn auch jede Nation in den kirchlichen Kompositionen jene besondern Formen aufweisen darf, welche gewissermaßen den eigentümlichen Charakter ihrer eigenen Musik bilden, diese Nationaleigentümlichkeiten derart dem allgemeinen Charakter der Kirchenmusik untergeordnet sein müssen, daß niemand von einer andern Nation beim Anhören derselben einen störenden Eindruck empfange."

So aphoristisch auch diese Bestimmung der Universalität der katholischen Kirchenmusik ist, sie weist uns den Weg zur genaueren, vollständigen Begriffsformulierung. Dies vor allem dadurch, daß sie auf den innigen Zusammenhang zwischen Liturgie und Kirchenmusik hindeutet.

## I.

Es ließe sich zwar an und für sich eine Form des katholischen Gottesdienstes denken, die weder die Musik noch irgend eine andere Kunst in sich schlösse. Die äußere, soziale, gesetzlich normierte, durch den Liturgen und die Gemeinde vollzogene Verherrlichung Gottes und Heiligung der Gläubigen könnte gar wohl in Opfer, Handlung, Wort und Ton verlaufen, ohne daß dabei Wort, Ton oder Handlung in die Sphäre der Kunst hinaufgehoben würde. Tatsächlich nimmt ja auch der katholische Gottesdienst sehr oft Abstand von der künstlerischen Entfaltung seiner Formen, ohne daß er darum aufhörte,



ein ganzer Gottesdienst zu sein. Ich erinnere nur an die Stillmesse und an alle jene liturgischen Funktionen, bei denen die Musik gänzlich schweigt. So oft aber dem Gottesdienste von außen her keine Schranken gezogen werden, da drängt er mit innerer Notwendigkeit zum künstlerischen Ausdruck. Der Mensch müßte aufhören Mensch zu sein, könnte er die erhabenen Geheimnisse, die sich da vollziehen, auf die Dauer stumm mit ansehen, könnte er die großen Gedanken, die sich da vor seinen Geist drängen, könnte er die mächtigen Gefühle, die sein Herz durchwogen, in seinem Innern verschließen. Er muß sie einmal aussprechen, er muß seinem Herzen Luft machen, und zwar seiner natürlichen Veranlagung gemäß in Formen, die der Erhabenheit jener Gedanken, der Macht jener Gefühle möglichst entsprechen, in schönen Formen. Und da greift er zunächst zu den Formen, die in ihm selbst bereit liegen, dem künstlerischen Wort, dem künstlerischen Ton und der künstlerischen Gebärde. Erst in zweiter Linie geht er dazu über, seine Gedanken und Gefühle zu verkörpern in außer ihm liegenden Formen, in Formen, die einen größeren Aufwand von Reflexion, von Kraft und von materiellen Mitteln erfordern, in Malerei, Skulptur und Architektur.

Die Musik gehört also zu den Künsten, die am unmittelbarsten mit der Liturgie verwachsen sind. Sie ist ein integrierender Bestandteil des feierlichen Gottesdienstes; und damit ist zugleich ihre Stellung im Gesamtorganismus des kirchlichen Lebens bezeichnet, dem die Liturgie selbst alle ihre Eigenschaften verdankt. Die Kirchenmusik ist nur eine Blüte am großen Baum des kirchlichen Lebens, dessen Wurzel der Glaube, dessen Stamm das Sitten- und Tugendleben, dessen blätter- und blumenreiche Krone die Liturgie, dessen Lebenssaft die Gnade, dessen Früchte die die Teilnahme an der göttlichen Herrlichkeit bedingenden Verdienste fürs ewige Leben sind. In der lebendigen Festigkeit der Wurzel offenbart sich vor allem die übernatürliche Wahrheit, im lebendigen Streben des Stammes die übernatürliche Gutheit, im lebendigen Schmuck der Krone die lichtvolle Ausstrahlung der Wahrheit und Gutheit, die übernatürliche Schönheit. Ist nun die Wurzel und der Stamm, der Glaube und die Sittlichkeit mit dem Prädikat der Allgemeinheit, der Universalität ausgezeichnet, so gebührt dies Prädikat auch der Krone, der Liturgie. Denn derselbe Saft, der Wurzel und Stamm belebt, belebt auch die Krone, derselbe Heilige Geist, der den Glauben und die Sittlichkeit beherrscht, befruchtet auch deren erhabenste Betätigung in der Liturgie. Und wie im Glauben und in der Tugend der Mensch vor allem die Fähigkeiten betätigt, die er am meisten mit allen übrigen gemein hat, den Verstand und den Willen, so sind es auch diese Fähigkeiten, die sich im Kultus in erster Linie betätigen. Das göttliche Moment ist von Haus aus universal, und das menschlich-geistige Moment ist auf den engsten Anschluß ans göttliche, folglich auf die dem



göttlichen eigene Universalität angelegt. Wie der kirchliche Glaube und wie die christliche Sittlichkeit den Menschen aller Zeiten und Zonen zugänglich werden, von ihnen bei normaler Entfaltung ihrer Fähigkeiten verstanden und betätigt werden kann, so muß auch der Kultus allen Menschen einen ihrem Fassungsvermögen und zugleich der Würde des Gegenstandes entsprechenden Ausdruck der Gottesverehrung bieten. Es muß speziell die Kirchenmusik den Menschen aller Zeiten und Zonen Formen bieten, in denen sie ihre subjektive Gottesverehrung mit der öffentlichen allgemeinen vereinigen und potenzieren können.

Doch kann diese Universalität, die dem Kultus und der Kirchenmusik eignet, sich nicht vollständig mit der Glaubens- und Sittlichkeitsuniversalität decken. Ist schon die Glaubens- und Sittlichkeitsuniversalität keine absolute, so kann es noch weniger die liturgische und liturgisch-musikalische sein. Die Betätigung des Verstandes und Willens ist im Menschen notwendig auf die nach Ort und Zeit, nach Alter und Bildung verschiedene Sinnlichkeit angewiesen. Sie differenziert sich somit mehr oder weniger nach Jahrhunderten, nach Nationen, nach Familien, nach Individuen. Und an die so differenzierte Betätigung schmiegt sich das Wirken und Walten des Heiligen Geistes im Einzelmenschen an. Der substanziell sich gleich bleibende universale Glaube und das darauf gründende Leben kann sich darum in der realen Wirklichkeit je nach den praktischen Bedürfnissen, je nach der veränderten Lage der Dinge mehr oder minder entfalten, mehr oder minder ändern.

Mehr als Verstand und Wille ist aber das Gemüt von der Sinnlichkeit abhängig. Es ist ja gewissermaßen die Resonanz des Geistigen im Sinnlichen; seine spezifische Betätigung liegt mehr im Bereich des Sinnlichen als des Geistigen. Darum kann auch die Auffassung und Betätigung des Schönen im Gottesdienst größeren Schwankungen unterworfen sein, als die des Wahren und Guten. Die Universalität des Kultus und der Kirchenmusik muß von Natur aus die am wenigsten starre, die am wenigsten absolute sein, falls dem Kultus nicht das warme Lebensblut entzogen werden, falls er sich seiner Bestimmung gemäß stets als lebendige Kraft inmitten des Völkerlebens bewähren soll.

Greifen wir nochmals zurück zum Bild vom Baum, an dem wir den organischen Zusammenhang zwischen Kultus und den übrigen Äußerungen des kirchlichen Lebens veranschaulicht haben. Auch dieses Moment findet sich in ihm schön illustriert. Der Baum bleibt derselbe, wohin er auch verpflanzt werden mag. Wohl aber erleidet seine äußere Erscheinung leichte Alterationen, je nachdem er in einem fruchtbaren oder unfruchtbaren Erdreich, in der gemäßigten oder in der warmen Zone Wurzeln geschlagen, je nachdem seine Krone sich in eine ge-

dämpfte, trübe oder in eine hell glänzende Lichtatmosphäre hineintaucht. Die geringsten Veränderungen erleidet aber die Wurzel, die größten Nuancen hingegen weist der Blätter- und Blütenschmuck der Krone auf.

Aber auch die einzelnen Teile der Liturgie, und näher die einzelnen liturgischen Künste stufen sich gegenseitig wieder verschiedentlich nach ihrer Variabilität ab. Am wenigsten der Umbildung fähig ist das künstlerische liturgische Wort, da im Wort sich Inhalt und Form, Geist und Materie am innigsten durchdringen, am vollkommensten ineinander aufgehen, und zwar so, daß die materielle Form fast ganz hinter dem Begriff, hinter dem geistigen Inhalt verschwindet. Größere Variabilität weist schon der künstlerische Ton auf, da hier die Form, das materielle Moment schon mit einer gewissen Selbständigkeit dem geistigen Inhalt gegenübertritt, eine festere, eigene Konsistenz besitzt. Noch größerer Alterierung sind die übrigen liturgischen Künste, die Mimik, die Malerei, die Skulptur und Architektur fähig, da hier die materielle Form in der Reihenfolge, wie wir sie aufgezählt haben, sich steigernd verbreitert und konsolidiert. Bedenken wir nun, daß die Musik im Gottesdienst sich meist mit der Poesie, der höchsten und geistigsten, darum unwandelbarsten verbindet, so erkennen wir, daß sie nach dieser Seite hin, als kirchlicher Gesang, die geringste Wandelbarkeit, somit die größte Universalität aufzuweisen hat. Größer sind ihre Schwankungen, wenn sie als Instrumentalmusik sich bloß mit der Handlung, der dritten liturgischen Kunst verbindet, also als rein dramatische Musik.

Auf Grund des hiermit geschilderten organischen Aufbaus des gesamten kirchlichen Lebens können wir also sagen, daß die Universalität des Glaubens sich in leichter Abdämpfung über das sittliche Leben hinweg auf die äußeren Kultformen erstreckt und hier schon in zweiter Linie die Kirchenmusik affiziert. Wenn nun in Wirklichkeit die Kirchenmusik 1. diesen innigen Zusammenhang mit ihrer Wurzel, dem Glauben wahrt, wenn sie nichts anderes zur Darstellung bringt als das, was den Inhalt des Glaubens, und zwar des Glaubens als direkter Kultäußerung bildet, das Heilige, das Weltabgewendete, das über dem Sinnlichen Schwebende, Gott in seinem Verhältnis zur Kreatur, das lebendige Streben der Kreatur zu ihrem Gott in Anbetung, Danksagung, Sühne und Bitte, Gott in seiner gnadenvollen Herablassung, und das Geschöpf in seiner gnadenvollen Aufnahme in den göttlichen Schoß, — wenn sie 2. diesen Inhalt in einer möglichst entsprechenden, möglichst in ihm aufgehenden und ihn vollkommen reflektierenden Form zum Ausdruck bringt, wenn sie sich 3. hiebei vom Heiligen Geiste tragen und durchwalten läßt, dann ist sie universal, dann bietet sie den Menschen aller Zeiten und Zonen, den Menschen jeden Alters und Standes, jeden Charakters und Bildungsgrades, die musikalische Form, mit Hilfe deren sie in den allgemeinen kirchlichen Kultus, in den allgemeinen Glaubenshymnus einstimmen

können. Der Glaubensinhalt kann darin bald lebendiger, bald wärmer, bald weniger stark empfunden werden, die Form kann dem einen mehr, dem andern weniger zusagen, aber keiner wird darin den wahren Glaubensinhalt vermissen, keiner wird sich durch die Form abgestoßen fühlen, da beides, Inhalt und Form, auf das übernatürlich Wahre und Gute, also auf das über allen Zeiten und Völkern Liegende und jedem Geiste Verständliche angelegt ist, da beides vom einen, alle Welt leitenden und belebenden Geist Gottes durchdrungen ist.

Hier haben wir also den vollen Inhalt und zugleich die Grenze der Universalität der katholischen Kirchenmusik, wie sie Pius X. in seinem *Motu proprio* kurz angedeutet hat.

## II.

Werfen wir nun aber einen Blick in die Geschichte, um zu sehen, wie sich die Wirklichkeit zu dieser Theorie verhält, und ob und inwieweit die historische Kirchenmusik tatsächlich den Stempel der Universalität auf ihrer Stirn trägt.

Da finden wir zunächst das bestätigt, was wir vom organischen Zusammenhang zwischen Kirchenmusik und Liturgie und zwischen Liturgie und Glaubensleben gesagt haben. Dieselbe Zeit, die die Glaubenslehre ihrem Wesen nach entwickelt, dieselbe Zeit, die das christliche Leben zu einer ungeahnten Höhe gebracht, sie hat auch die Liturgie in ihrem wesentlichen Bestand für alle Zeiten grundgelegt und als integrierenden Zweig dieser Liturgie, gleichsam mit innerer Notwendigkeit, eine Kirchenmusik erzeugt, die als ganz eminent universell bezeichnet werden muß. Den Wunderbau der Liturgie, den die Kirche in ihrer Jugendzeit aufgeführt und der am Schluß des 6. Jahrhunderts den Tag, die Woche, das Jahr, alle menschlichen Lebensverhältnisse überwölbt, über das ganze menschliche Leben einen mystisch verklärenden Zauber verbreitet, diesen Wunderbau durchwallt und durchwogt nach allen Seiten hin eine Musik, die mit unvergleichlicher Klarheit und Anschaulichkeit, mit unvergleichlicher Wirkungskraft das zum Ausdruck bringt, was des Christen Herz, sein Gemüt im Anschluß an den göttlichen Liturgen und seinen göttlichen Geist Gott zu sagen hat: Das Lob der Anbetung, das Lob des Dankes, die Bitte um Verzeihung, die Bitte um Erhörung, das Gefühl der Ohnmacht, das Gefühl der Schuld, das Bedürfnis nach Stärkung, das Bedürfnis nach Trost, kurz alles, was das reale Verhältnis des erlösungsbedürftigen Menschen zu Gott ihm auf die Zunge legt und was jeder Mensch, der im Besitz seiner geistigen Fähigkeiten ist, Gott gegenüber empfinden muß. An dieser Tonsprache hatten ihre Freude der Künstler wie der Laie, der Gebildete wie der Ungebildete, das Kind



wie der Greis; den gregorianischen Weisen lauschten mit demselben Entzücken die rauhen Germanen wie die kultivierten Römer, auf den Wellen dieser Weisen strömte das Samenkorn der göttlichen Lehre wie an die entlegenen Gestade Englands und Schottlands, so in die sonnigen Täler Galliens und Germaniens. Sie geleiteten die Kirche im Mittelalter auf ihrem raschen Siegeszug durchs ganze Abendland, sie folgten ihr beim Anbruch der Neuzeit in den fernen Westen wie in den fernen Osten, überall ihre Lehre ergänzend und bekräftigend, allen Völkern den gewünschten Ausdruck für das neue in ihnen erwachte Leben, für die neue Gefühlswelt darreichend. Und wenn am Beginn des 20. Jahrhunderts das Oberhaupt der Kirche diesen nämlichen Weisen — über die gewaltige Entwicklung hinweg, die die Musik durch zwei Jahrtausende genommen — ihren Rechtstitel als Ideal, als konkreten Maßstab der katholischen Kirchenmusik, unter dem Jubel aller Fachkreise innerhalb und außerhalb der Kirche, feierlich bestätigen kann, so könnte man doch wahrlich keinen schöneren Beweis für ihre Universalität und für ihren besonders hohen Grad von Universalität erdenken.

Forschen wir nun aber nach dem Geheimnis dieser eminenten Universalität, so finden wir es nur im dreifachen Moment, das wir bei der Feststellung des Begriffs der Universalität als deren dreifache Ursache aufgewiesen haben: in der innigsten Beziehung dieser Musik zum Dogma, im möglichst vollkommenen Aufgehen der Form im Inhalt, und im besonderen Walten des göttlichen Geistes bei deren Entstehung. Diese Musik interpretiert nicht ein beliebiges Glaubenswort, sondern das Wort der Offenbarung selbst, das Gotteswort, oder doch zum mindesten das vom Heiligen Geist bewachte Wort der Kirche. Es sind Worte, die nicht für *eine* Zeit noch für *ein* Volk gesprochen worden sind, sondern für *alle* Zeiten und alle Völker. Mögen die Menschen verschiedener Zeiten und verschiedener Zonen unter der Leitung der Kirche tiefer in den Sinn dieser Worte eindringen, die Worte bleiben dieselben, ihr Sinn ändert sich nicht, sondern wird nur expliziert.

Diese göttliche Glaubenssprache war maßgebend für den Ton, mit dem sie umkleidet ist; im Ton ist nichts weiter ausgesprochen, als die Gefühle, die der hl. Text selbst im Herzen des Komponisten geweckt hat; es sind demnach Gefühle, die derselben erhabenen, weihevollen, über allem Irdischen und Wechselnden schwebenden Sphäre angehören wie das Gotteswort.

Und die musikalische Form, in der dieser Inhalt erstrahlt, ist die antike Monodie, die ohne weiteres für jedes Ohr verständlich ist, eine Musik, deren Reichtum und Tonfülle sich nur sukzessive entladet, so daß kein Ton für den Hörer verloren gehen, keiner seine Wirkung verfehlen kann. Es ist eine Musik, deren Rhythmus in keinerlei beengende



Fesseln geschlagen ist, der sich frei bewegt, wie der Geist, von dem sie beherrscht ist.

Keine Kunstsprache ist imstande, die Gefühle mit so unmittelbarer Kraft, mit so elementarer Gewalt zum Ausdruck zu bringen, wie diese, keine stellt sich so selbstlos in den Dienst ihres Inhalts, keine verzehrt sich so in der Steigerung des Ideenglanzes und der Empfindungsglut. Darum ist auch die gregorianische Melodie als die ausdrucksvollste Musik, in Verbindung mit dem liturgischen Wort, der erhabensten Poesie und dem erhabensten Musikinhalt, in der vollkommenen beiderseitigen Verschmelzung, so fast als die Kulmination der Kunst überhaupt bezeichnet worden.[1])

Ähnlich wie im Inhalt, dem Gotteswort, ein jeder unter der Leitung der Kirche den seinem Bildungsgrad entsprechenden Wahrheitsgehalt findet, so erfreut sich jeder, seinem künstlerischen Bildungsgrad entsprechend, an der Schönheit der Form. Hat der Laie seine unmittelbare Freude an der schönen Tonfolge, an den bezaubernden Melismen und an der im einstimmigen Massengesang mächtig dahinwogenden Tonflut, so versenkt sich der lauschende Künstler in die Tiefe der gesamten melodischen Konzeption, forscht den die Intervallenfolge, die Proportion der Sätze und Satzglieder, die Verbindung von Wort und Ton beherrschenden Gesetzen nach und läßt die ganze musikalische Charakteristik, das Ethos in seinem ganzen Umfang auf sich einwirken.

Fürwahr, schwerlich wird man in der Wahl gerade dieser Musikform für die liturgische Tonsprache das Spiel eines historischen Zufalls erblicken dürfen. Wie das Hellenentum berufen war, als letztes Glied in der langen Reihe der Faktoren, die die Menschheit auf das Evangelium vorbereiteten, für die kommende Universalreligion die wissenschaftliche Form, das künstlerische Wort, die Tempel und die Statuen aus dem Reich der Natur herauszuarbeiten, so war es auch berufen, eine Tonsprache zu schaffen, welche, einen relativen Höhepunkt des Menschlichen erreichend, die volle Verbindung mit dem von Oben kommenden Inhalt einzugehen würdig war und mit jenem Inhalt über allem Vergänglichen schwebte.

Auch der dritte Faktor der Universalität liegt im gregorianischen Choral vor, das Wirken des Heiligen Geistes. War die junge Kirche in besonderer Weise bei der ersten Entfaltung der Glaubens- und Sittenlehre vom Heiligen Geist geleitet, dann konnte dieser besondere Beistand auch bei der Entfaltung dessen nicht fehlen, was mit der Glaubens- und Sittenlehre im intimen Zusammenhang steht, der Liturgie und der liturgischen Musik. Es waren ja fast durchweg die zentralen Konduktoren

[1]) Sauter, Choral und Liturgie S. 63 und 66. — Schaffhausen 1865.





der kirchlichen Lehre, der kirchlichen Autorität und der Gnade, die am Ausbau des Tempels der liturgischen Musik gearbeitet haben: Päpste, Bischöfe und Kirchenlehrer. Und das gläubige Mittelalter scheute sich nicht, den letzten großen Organisator des Kirchengesanges, Gregor I., in den kostbaren graphischen Denkmälern dieser Kunst als direkt vom Heiligen Geist inspiriert darzustellen. Hier haben wir also die volle Antwort auf die Frage, woher dem gregorianischen Choral seine eminente Universalität zugeflossen.

Sollte die Universalität der Kirchenmusik aber eine lebendige bleiben, dann durfte die Kirche sich nicht andern musikalischen Formen verschließen, die neuen in ihren Schoß eingetretenen Gliedern in besonderer Weise zusagten und gleichzeitig den drei Anforderungen, die die Kirche an jede Kirchenmusik stellen muß, entsprachen.

So wurde im Konzil von Trient, nachdem die Mehrstimmigkeit schon seit einem halben Jahrtausend in der Liturgie geduldet worden war, die ideal abgeklärte Form dieser Musikgattung, der „Palestrinastil", als dem Choral nächstverwandt, offiziell in die Liturgie aufgenommen. — Und Pius X. läßt in seinem Rechtsbuch namens der Kirche, der „Förderin des Fortschrittes", jede andere Musikform zur Liturgie zu, falls sie nur der erwähnten dreifachen Anforderung genügt, in concreto, falls sie nur „im Aufbau, im Geist und im Geschmack sich der gregorianischen Melodie nähert".

* * *

Universal, und zwar lebendig universal ist also die katholische Kirchenmusik. Und diese Universalität ist nichts anderes als eine natürliche Ausstrahlung der Katholizität der Kirche, der Katholizität ihrer Lehre, der Katholizität ihres Lebens.








## Musikalische Aufgabe des Priesterseminars in alter und neuer Zeit

1. Der Musik begegnen wir schon im heidnischen und jüdischen Kulte, zur apostolischen Zeit und im christlichen Gottesdienste, wie die Briefe des hl. Apostels Paulus dartun[1]) und die Gesangstöne zu den Orationen und Präfationen nahelegen. Hieraus erwuchs dem Klerus die Pflicht, die Kirchenmusik zu erlernen und zu überwachen. Zum Beweise, daß auch in früheren Jahrhunderten von den Priestern musikalische Kenntnisse, und vielleicht mehr als jetzt, verlangt wurden, mögen nur einzelne Vorschriften und Aussprüche angeführt werden.

Der hl. Benedikt verordnet in seiner Regel:[2]) „Keiner soll sich herausnehmen, zu singen oder zu lesen als allein der, welcher imstande ist, dieses Amt zur Erbauung der Zuhörer zu versehen." Übereinstimmend gebietet auch das achte Konzil von Toledo 653, daß „Keiner fernerhin irgendein kirchliches Amt verlange, welcher nicht das ganze Psalterium und dazu die gewöhnlichen Cantica und Hymnen genau kann."[3]) Mag diese Vorschrift auch zunächst nur auf den Text sich beziehen, so darf dennoch ein Schluß auf die Melodie nicht unberechtigt sein, weil ja die genannten Teile gesungen werden mußten. Nach dem 6. Konzil von Nicäa 787 sollte kein Priester zum Bischof ernannt werden, welcher nicht das Psalterium in allen Tonarten kenne,[4]) und nach Karl dem Großen 789 müssen Knabenseminaristen „Psalmen, die Noten, den Gesang, den Kalender und die Grammatik lernen[5]) und der Priester soll den Gesang verstehen."[6]) Nach einer Vorschrift desselben Kaisers aus dem Jahre 811 „soll ein Kleriker und Mönch sowohl gut singen und lesen als gerecht und fromm leben. Obwohl die Kunst des Gesanges und Lesens in der Kirche nicht zu verachten, sondern auf alle Weise zu üben ist, so scheint mir doch, wenn beides an einem verehrlichen Orte nicht zu erreichen ist, die Mangelhaftigkeit am Gesange erträglicher als jene am Leben."[7]) Wie Rabanus Maurus, Erzbischof von Mainz († 856), lehrt, ist „diese Disziplin so vornehm und so nützlich, daß, wer sie entbehrt, ein kirchliches Amt entsprechend nicht verwalten kann; denn was bei den Lektionen angemessen gesprochen und was vom Psalterium angenehm in der Kirche gesungen wird, ist durch Kenntnis dieser Kunst geregelt."[8]) Eine Freisinger Handschrift des 9. Jahrhunderts bezeichnet „die römische Gesangsweise der

[1]) Ephes. 5, 19; Col. 3, 16. — [2]) Cap. 47. — [3]) Cap. 8. Hard. III. 964. — [4]) Modis omnibus. Act. III. can. 2. Hard. III. 487. — [5]) Mansi, con. XIII. 174 app. c. 70. [6]) Hard. IV. 962. — [7]) Carol. M. capit. n. 11 a. 811. ed. Baluz. I. 482. — [8]) De instit. cleric. III. cap. 24.





Nokturnen und den Meßgesang" als Maß der nötigen Musikkenntnisse für jeden Priester.[1]) In Klöstern reichte die musikalische Fertigkeit freilich etwas weiter, z. B. in Reichenau spielte ein Mönch die Orgel, ein anderer schlug die Harfe oder die dreisaitige Leier[2]), ein dritter blies die Flöte oder Trompete. Die Pflege der Musik diente eben nicht bloß liturgischen, sondern auch wissenschaftlichen und pädagogischen Zwecken und war aus diesem Grunde in das Quadrivium der freien Künste aufgenommen.

Bis auf das Tridentinum herab finden sich in bezug auf die musikalische Ausbildung der Priester nur vereinzelte Bestimmungen. Nachdem aber dieses Konzil den Unterricht im Gesange besonders angeordnet hatte,[3]) mehren sich die Verordnungen. Noch aus dem 16. Jahrhundert können wir die Konzilien von Bordeaux 1583,[4]) Avignon 1594,[5]) Augsburg 1567,[6]) Cambray 1586,[7]) erwähnen. Besonders tätig war für die Pflege des Gesangs der hl. Philippus Neri († 1591). Er sah darin ein wichtiges Mittel zum erbaulichen Leben und wollte ihn daher in seinen Oratorien besonders betont wissen.[8]) Ebenso traf sein Freund, der hl. Karl Borromäus, genaue Bestimmungen über den Gesangunterricht für seine Seminarien zu Mailand. Auf der vierten Mailänder Synode 1576 und in den Seminarstatuten verordnete er, die Seminaristen hätten die Übungen im Choralgèsange täglich zu besuchen und sollten vor ihrer Weihe nicht bloß aus der Wissenschaft, sondern auch aus dem Gesange geprüft werden; sogar Domherren mußten sich vor Aufnahme in das Kapitel einer musikalischen Prüfung unterziehen.[9]) Auch der Figuralgesang sollte im Sommer zwei, im Winter eineinhalb Stunden lang von jenen Alumnen, welche vom Musiklehrer als fähig erachtet wurden, geübt werden.

Aus dem 17. Jahrhundert begegnen uns wieder Verordnungen in den Synodalstatuten von St. Omer 1640,[10]) welche verbieten, einen Subdiacon zu weihen, welcher im gregorianischen Gesang nicht wohlerfahren ist, Namur 1604,[11]) Mecheln 1607,[12]) Antwerpen 1610,[13]) Cambray 1631.[14]) Fürstbischof Jakob Fugger verlangte 1609, daß die Weihekandidaten den Choral- und Figuralgesang, oder doch wenigstens ersteren erlernen und eine Prüfung ablegen.[15]) Für die Diöcese Würzburg gab Bischof Johann Gottfried um das Jahr 1690 sogar die Verordnung, daß kein Kandidat zum Weltpriester geweiht werde, wenn ihm die Kenntnis des Choralgesanges mangle.[16])

Aus dem 18. Jahrhundert seien erwähnt die Konzilien von Rom 1725,[17]) Culm 1745.[18])

Auch in den österreichischen Generalseminarien sollte der gregorianische Gesang geübt werden, damit „die Seminaristen in den Stand gesetzt werden, den feierlichen Gottesdienst anständiger und mit mehr Würde verrichten zu können."[19])

---

[1]) Dr. Franz Anton Specht, Unterrichtswesen in Deutschland. Stuttgart 1885. S. 63. — [2]) Böckeler, Gregoriusbuch S. 89. — [3]) Sess. 23 cap. 18 de reform. — [4]) Hard. X 1386. — [5]) Loc. cit. 1864. — [6]) Hartzheim VII 203. — [7]) Loc. cit. 1025. — [8]) Näh. Capecelatro, Heil. Philippus Neri. Übersetzt von Dr. Lager. Freiburg 1886, S. 245 ff. — [9]) Acta eccl. Mediol.; Mediol. 1599 p. 951, 145, 159. — [10]) Hartzheim X. 794. [11]) Loc. cit. VIII. 612. — [12]) Loc. cit. 790. — [13]) Loc. cit. 1007. — [14]) Loc. cit. IX. 567 cap. IX. — [15]) Syn. Constant. 1609 tit. XIV. n. 14 l. c. VIII 872. — [16]) Dr. C. Braun, Heranbildung des Klerus, II. S. 188. — [17]) Tit. 16 c. 3. Collect. Lac. I. 372. — [18]) Hartzheim X. 542. — [19]) Entwurf zur Einrichtung der Generalseminarien. Wien 1784, S. 56.



Nachdem in der Neuzeit der Sinn für ältere Kunst wieder mehr erwacht ist, wird auch die Pflege des Gesangs den Seminaristen wieder eingeschärft von den Konzilien zu Alby 1850,[1]) Bordeaux 1851,[2]) Sens 1850,[3]) Bourges 1850,[4]) Toulouse 1850,[5]) Thurles 1850,[6]) Aux 1850,[7]) Quebek 1851,[8]) Westminster 1852.[9]) Die Synode von Thurles will Preise für die besten Leistungen ausgesetzt wissen und jene von Bordeaux 1859 verordnet: „Alle Kleriker sollen den cantus firmus als die eigentliche Kirchenmusik mit größtem Eifer pflegen und mit klangvoller und angenehmer Stimme zu singen lernen. Wir wollen und befehlen, daß in unsern großen und kleinen Seminarien häufig Unterricht in diesem Gesange gegeben werde und daß zweimal im Jahre daraus ein Examen abgehalten werde."[10]) Um nicht zu weitschweifig zu werden, sei nur noch bemerkt, daß Leo XIII. am 6. Juli 1894 den Bischöfen von Italien auftrug, dafür zu sorgen, „daß die Kleriker der Vorschrift, den liturgischen Gesang zu studieren, genau nachkommen, und besonders jenen, welcher in den vom apostolischen Stuhle genehmigten Büchern sich findet. Die anderen Musikgattungen und das Orgelspiel sollen sie zur Erlernung nicht vorschreiben, um sie nicht von den wichtigeren Studien, denen sie zu obliegen haben, abzuziehen. Wenn aber einzelne Vorbildung erhalten haben und große Neigung zeigen, dann kann ihnen gestattet werden, daß sie die Kenntnis jener Künste mehr ausbilden."[11]) Endlich verordnete Pius X. in seinem Motu proprio am 22. November 1903 n. 25: „In den Klerikalseminarien und kirchlichen Instituten muß den Vorschriften des Konzils von Trient gemäß der genannte traditionelle gregorianische Gesang von allen mit Fleiß und Liebe gepflegt werden und die Oberen sollen in diesem Punkte mit Ermutigung und Lob ihren untergebenen Zöglingen gegenüber nicht kargen. In gleicher Weise soll, wo die Möglichkeit besteht, unter den Klerikern die Gründung einer Sängerschule zum Zwecke der Ausführung des heiligen polyphonen Gesanges und der guten liturgischen Musik eingerichtet werden."

Weil die Pastoraltheologie erst am Schlusse des vorigen Jahrhunderts ein theologisches Lehrfach wurde, aber noch in viel anderer Auffassung als gegenwärtig, so erklärt es sich, daß die kirchliche Musik im theologischen Lehrplan keine Stelle hatte. Erst die neueren liturgischen Handbücher von Schmid Franz Xaver, 1832, Marzohl 1834, Hnogek 1835, haben von der kirchlichen Musik kurze Notiz genommen; größere Aufmerksamkeit schenken ihr schon Dr. Johann Baptist Lüft 1844 und Dr. Jakob Fluck 1855. Dieser Umstand erklärt auch die Stellung, welche der Klerus der Kirchenmusik gegenüber, bis auf das Auftreten Dr. Witts herab, glaubte einnehmen zu dürfen. In der neuesten Zeit ist durch die Werke von Dr. Amberger 1855, P. Benger 1862, P. Schüch, Dr. Thalhofer u. a. der Kirchenmusik ein ehrenvoller Platz in der Pastoraltheologie eingeräumt worden. Wäre die Kirchenmusik in den letzten hundert Jahren in dem liturgischen Unterricht nicht so vernachlässigt worden, so hätte sie sich ihrer Schwester, der Liturgie, nicht in so bedauernswerter Weise entfremdet.

Der Lektionsplan im Priesterseminar zu Köln 1836/37 umfaßte auch Gesangunterricht, und zwar Elementarlehre des Choralgesanges nebst der Lehre

---

[1]) Collectio Lacensis IV. 440. — [2]) IV. 595. — [3]) IV. 907. — [4]) IV. 1109. — [5]) IV. 1057. — [6]) III. 782. — [7]) IV. 1208. — [8]) III. 614. — [9]) III. 943. — [10]) IV. 754. — [11]) S. C. Constit. de mus. sacra 7. Jul. 1894 II. n. 3830.



von den Kirchentonarten, Einübung katholischer Choräle, auch Elementarlehre des Figuralgesanges und Einübung von vierstimmigen Chorälen. Aus der Geschichte der Musik wurden wenigstens die Verdienste des hl. Ambrosius und des hl. Gregorius um Verbesserung des Kirchengesanges erwähnt.[1]

2. Nach diesen kurzen historischen Vorbemerkungen können wir nun der Frage näher treten, inwieweit das Priesterseminar zur Pflege der Musik verpflichtet sei.

Das Priesterseminar ist keine auschließliche Musikanstalt, kein Konservatorium und hat daher auch nicht die Verpflichtung, Musiker heranzubilden und zu diesem Zwecke für alle Zweige der Musik besondere Lehrer anzustellen. Da jedoch die Musik seit Apostelzeiten von der Kirche in ihren Dienst gezogen wurde, und zwar nicht bloß als ein beliebiges Zierstück am Saume des Kultes, sondern als ein Kultmittel zu dem Zwecke, damit durch die Herrlichkeit des Gottesdienstes Gottes Ehre mehr gefördert werde und die Belehrung und Erbauung des Volkes gewinne,[2] so muß die Erlernung und Pflege der Kirchenmusik als Aufgabe des Seminars bezeichnet werden.[3] Ist die Musik einmal seelsorgerliches Mittel und zu gewissen Kulthandlungen unerläßlich, so unterliegt sie den Gesetzen der Kunst und den Vorschriften der Kirche und muß von jenem Priester, welcher als Kirchenvorstand für die Feier des Gottesdienstes zu sorgen hat, bis zu einem gewissen Grade erlernt werden. Aus diesem Grunde muß man also sorgen, daß jeder Priester ein Musiker und jedes Priesterseminar eine Musikanstalt sein müsse und daß kein Priesterseminar seine Pflicht erfülle, wenn es durch seine Musikordnung nur einzelne Kunstsänger heranbilde, die Mehrzahl der Alumnen aber musikalisch ihrem Schicksale überlasse. Die Frage kann nur sein, welche Musikgattung in einem Seminare zunächst zu erlernen ist, da die Tridentinische Synode (1563) den künftigen Priestern die Erlernung des „Gesanges" zur Aufgabe stellt. Darunter ist vor allem der Choralgesang zu verstehen, weil er vom Priester am Altare auszuführen ist und die Frage, ob die polyphone Musik überhaupt in der Kirche zu dulden sei, in sess. 22 i. J. 1562 noch umgangen und erst nach Aufführung der Palestrina-Messe Papæ Marcelli am 28. April 1565 zugunsten dieser Musikgattung entschieden wurde. Nachdem die oberste kirchliche Behörde nicht bloß dem Choralgesang, sondern auch der polyphonen, ja sogar instrumentierten Musik die Hallen der Kirche öffnete, und der Priester für die Ausführung der Liturgie nach den Vorschriften der Kirche zu sorgen hat, ist selbstverständlich, daß der Priester nicht bloß im Choralgesange, sondern auch in den übrigen kirchlichen Musikstilen Kenntnisse besitzen muß. Selbst wenn unter „Gesang" nur der Altargesang zu verstehen wäre, darf die Aufgabe des Priesters keineswegs als klein angesehen werden; denn vortridentinische Missalien, z. B. ein Würzburger (1493), kennt

[1] Das Priesterseminar zu Köln. 1838. S. 11.

[2] Trid. sess 22 cap. 5.

[3] Alumnen, welche in der weltlichen Musik sich üben wollen, können die Freizeiten dazu verwenden. Weltlich geschulte und gesinnte Musiker fördern selten die Kirchenmusik, im Gegenteil können sie leicht großen Schaden anrichten, wenn sie im Eifer für Musik über die kirchlichen Vorschriften sich hinwegsetzen.

für mehrere Präfationen viererlei Melodien und ein Augsburger (1555) verzeichnet elf verschiedene Kyrie und Gloria und sechzehn verschiedene Ite missa est. Wer diese Melodien richtig singen wollte, hatte gewiß eine musikalische Schule durchzumachen; wer ferner in dem jetzt bestehenden römischen Missale die Gloria-, die Ite-Melodien, Gloria laus, Passion, Lamentationen, Ecce lignum, Exsultet usw. fehlerfrei singen will, hat noch eine bedeutende Aufgabe zu lösen.

In dem Gesagten ist schon angedeutet, worin die musikalische Aufgabe des Priesterseminars bestehe; zunächst soll jeder Alumnus jene Gesänge als technischer Musiker erlernen, welche er selbst bei den verschiedenen gottesdienstlichen Handlungen auszuführen hat; sodann soll er die Geschichte und die einzelnen Arten des Chorgesanges kennen lernen samt all den Vorschriften, welche die Kirche in bezug auf Text und Melodie der Gesänge gegeben hat, um Altar- und Chorgesang nach denselben einzurichten.

Das von Leo XIII. am 24. September 1884 für die Kirchen Italiens veröffentlichte Regolamento will, „daß die Hochwürdigen Bischöfe in ihren kirchlichen Instituten, besonders in den Seminarien für Gründung oder Vervollkommnung von Schulen sorgen, welche die figurierte Musik nach den besten und bewährtesten Methoden lehre." Ähnlich Pius X. in dem oben erwähnten Motu proprio.

Wenn einzelne Alumnen schon Vorunterricht in der Harmonie- und Kompositionslehre erhalten haben, mögen sie nicht gehindert werden, in dieser Richtung sich weiter auszubilden; allein gar leicht schleicht sich ein gewisser Dilettantismus, Zeitverlust und Stolz ein, wenn auf dem Harmonium oder Klavier das erste vierstimmige Stück aus Akkorden zusammengeschweißt worden ist.

Sehr zu empfehlen ist den Alumnen die Erlernung des Harmoniumspiels, weil ein Seelsorger in Schule und Kirche seine Kenntnisse verwerten und zu Hause eine edle Unterhaltung sich verschaffen kann. Harmonium hat vor dem Klavier noch den großen Vorteil voraus, daß es weniger Raum und weniger Fingerfertigkeit beansprucht, leicht transportabel ist, nicht gestimmt zu werden braucht, langsames Spiel gestattet usf.[1])

Die Pflege der weltlichen Musik und der verschiedenen Musikinstrumente mit Ausnahme der Orgel, welche vom Tridentinum eigens anerkannt worden ist, kann nicht direkte Aufgabe der Priesterseminare sein, soll aber nicht gehindert werden, insoweit sie der Ausbildung eines Priesters nicht entgegensteht.

Zweckmäßig wäre, selbst das Volkslied zu üben für den Gebrauch in den Volksschulen und Gesellenvereinen, um Lieder schlimmer Gattung zu verdrängen. Schwierigkeit verursacht die Auswahl der Lieder, weil an verschiedenen Orten wieder besondere Liederbücher eingeführt sind und die Gefahr, daß ein zu burschikoser Ton in das Seminar einzieht.

---

[1]) Mettenleiter Bernhard, Harmonium-Spiel. 1—3. Kempten 1899. — Oberhoffer H., Harmonium-Schule. 2. Aufl. Trier 1897. — Singenberger J., Harmonium-Schule. Regensburg 1886. — Michaelis Alfred, Neue praktische Schule für Harmonium. Leipzig. 2 Teile. 3 Mk.



3. Aus der bisherigen Erörterung ergibt sich die wichtige Folgerung, daß der Seminarvorstand die Pflege der Musik in seinem Seminare nicht als Liebhaberei, sondern als Schule des Gehorsams und als heiligste Pflicht gegen Gott, das Volk und den künftigen Priester betrachten soll. Er hat eine um so leichtere Aufgabe, als er die Musikalien auswählen und den Besuch der Proben erzwingen kann und nicht von der Laune eines weltlich gesinnten Publikums abhängig ist.

Welch unberechenbarer Schaden entsteht für eine Diözese, wenn ein Vorstand die Pflege der Musik für Nebensache hält und Jahrzehnte auf seinem Posten verbleibt! Will oder kann der Vorstand den musikalischen Unterricht auch nicht selbst leiten, so soll er darauf dringen, daß alle Alumnen den Unterricht besuchen und alle Gesänge möglichst korrekt und erbaulich ausgeführt werden. Von dieser seiner Verpflichtung, alle Alumnen musikalisch für ihren künftigen Beruf heranzubilden, darf sich kein Seminar entbinden. Ist auch in jeder Kirche ein eigener Musikdirigent angestellt, so ist dennoch der Kirchenvorstand für den Dienst des Chorpersonals ebenso verantwortlich wie für den Dienst der Leviten und Ministranten. Mag er auch vom Musikdirigenten an musikalischen Kenntnissen und technischer Fertigkeit hundertmal übertroffen werden, so bleibt er dennoch Wächter und Beschützer des Musikchores; denn auch ein Fürst bleibt Herrscher, wenngleich er seine Untertanen nicht in allen Künsten übertrifft.

4. Hat das Seminar überhaupt die Aufgabe, dem Alumnus alle jene pastorellen Kenntnisse zu vermitteln, welche der künftige Seelsorger besitzen soll, um seinen Verpflichtungen nachzukommen, so ist die musikalische Aufgabe des Seminars eine sehr schwere und ausgedehnte.

Es ist vor allem dafür zu sorgen, daß in den einzelnen Zweigen der Kirchenmusik geeigneter Unterricht erteilt und die hinreichende Zeit angewiesen werde, um den Lehrstoff bewältigen zu können.

Aller theoretische Unterricht hilft aber nichts, wenn die Musik im Seminare nicht so eingerichtet wird, daß jeder Alumnus auch die Anwendung der kirchlich-musikalischen Vorschriften kennen lernt; denn nicht das Reden ist in einer ausübenden Kunst die Hauptsache, sondern das Handeln.

München **Dr. Andreas Schmid**

## Schule und Volkslied

„Alles was der wissenschaftliche Teil der Musik Schwieriges enthält, erlernt der Deutsche als Kind neben seinen Schulstudien, und sobald er dann imstande ist, selbständig zu denken und zu fühlen, so ist nichts natürlicher, als daß er auch die Musik in sein Denken und Fühlen einschließt und, weit entfernt ihre Ausübung bloß als eine Unterhaltung anzusehen, mit eben der Religiosität an sie geht, wie an das Heiligste seines Lebens. Er wird somit zum Schwärmer und diese innige fromme Schwärmerei, mit der er die Musik auffaßt und ausführt, ist es, was hauptsächlich die deutsche Musik charakterisiert.“ So Richard Wagner[1]) ums Jahr 1840. Schade nur, daß das wenigstens heutzutage kaum allgemein zutrifft. Gerade ein Blick auf das Volkslied und seine Pflege belehrt uns eines andern.

[1]) Ges. Schr. Bd. I. S. 155.





Das deutsche Volk — von ihm allein reden wir hier — singt und singt gern, aber was singt es? Man hört blöde Gassenhauer, einfältigen Tingeltangel und dumme und gemeine Soldatenlieder. Unser gutes, schönes, deutsches Volkslied kann man da und dort vielleicht in einer Schule hören, draußen selten, und auch die Gebildeten pflegen es wenig, und den Gesangvereinen, gerade den kleineren und schwächeren, ist es im allgemeinen zu gewöhnlich, sie wollen was Höheres, Kunstvolleres haben, und so singt man auch da lieber Kunstlieder, aber wie, oder man singt Schund, im Vergleich zum Edelmetall des guten Volksliedes elende Schlacken! Es müßte nur der Wunsch des deutschen Kaisers hier einen Umschwung bringen; der oft verkünstelte Satz des neuen Volksliederbuches läßt freilich weniger hoffen. Ähnlich hat's mit dem geistlichen Volks- und Kirchenlied oft seine liebe Not: da und dort sind die Leute zu bequem und zu vornehm oder zu träg, um in der Kirche zu singen; sie lassen den Chor arbeiten und der singt das Kirchenlied oft genug recht schwindsüchtig, singt aber alles mit, so ist's vielfach mehr Geschrei als Gesang. All das ein Beweis, daß es an den rechten Grundlagen fehlt. Diese Grundlagen aber zum Vortrag des profanen und kirchlichen Volkslieds gibt bei uns vor allem und in erster Linie die Schule, nicht zuletzt die Volksschule.

Wenn die neuausgehobenen jungen Rekruten durch's Dorf ziehen und nicht eine Melodie auch nur einstimmig miteinander fertig bringen und einen geradezu kläglichen Eindruck machen mit ihrem Singsang, wenn mit den Kindern in der Schule eine Melodie geübt wird und statt *fis* beständig *f* vorgesungen und vorgespielt wird, so daß die Kinder selber zuletzt stutzig werden und nach 10—20fachem Fehlsingen das *fis* gleichsam erzwingen, wenn dergleichen und andere facta non ficta passieren, dann ist etwas faul im Staate Dänemark, dann ist nicht das Volk, sondern seine Schule schuld.

Die Volksschule ist die natürliche Hüterin, Lehrerin und Pflegerin des Volkslieds, sollte es wenigstens sein. Die ganze Musikpflege und Musikübung der Volksschule zielt und muß zielen auf einen guten Volksgesang; dies zu erreichen, ist in der Musik der vornehmste Dienst für Vaterland und Kirche, den die Schule leistet. Man möchte glauben, es fehle für dieses erhabene Ziel nirgends die nötige Begeisterung und entsprechende Mühewaltung! Einstens war es so und wie hätte es anders sein können in den vergangenen Jahrhunderten des Schaffens und Blühens des deutschen Volksliedes, und doch hatte man damals noch lange nicht die ausgebildete und ausgebaute Volksschule von heute.

Die alten Kloster- und Stiftsschulen, die alten „Schulmeister" und Mesner und Pfarrer machten ihre Sache nicht schlecht, das Volk lernte singen und es sang gern und viel und begeistert innerhalb und außerhalb der Kirche sein Volks- und sein Kirchenlied. Martin Luthers Musikliebe ist bekannt und sein Wort: „Die Musik macht feine, geschickte Leute, man muß musicam von Nothwegen in den Schulen erhalten und ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an." Noch in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts war man mit Leib und Seele bei der Sache und fehlte auch die Methode und sang und übte man meist nach dem Gehör, so ersetzte eben andererseits viel der Eifer und die Begeisterung, die man nun seit geraumer Zeit vielfach ganz vermißt.

Was würde Dr. Luther sagen über Lehrer, die kaum ein weltliches oder kirchliches Volkslied auf der Violine rein zu spielen, viel weniger richtig vorzusingen vermögen, ein Kirchenlied kaum auf der Orgel fehlerlos zu begleiten, viel weniger zu transponieren verstehen?[1]) Der Gesang muß notleiden, wenn jeder unterrichtet wie er mag und die Schüler die reinsten Versuchsobjekte sind, ja wenn er ganze Sommer hindurch da und dort in der Volksschule verstummt und wie vielleicht der Turnunterricht einen langen Sommerschlaf tut. Wie will denn einer andere unterrichten, der selbst von der Gesangskunst nicht das Abc versteht, von Vortrag, Deklamation, Rhythmus, klaren Tonbegriffen, Ton- und Stimmbildung gar nicht zu reden! Wundert man sich da noch über das bekannte vielgehörte ganz mechanische Singen ohne Sinn und Gefühl, ohne Einheit, ohne Schwung, wobei z. B. der Taktstrich beständig die Textdeklamation, ja sogar einzelne Wörter durchschneidet! Kann das besser werden, wenn man staatlicherseits solch unmusikalische Lehrer an ein- und zweiklassigen Volksschulen anstellt und ihnen kirchlicherseits die Organisten- und Chordirigentenstelle überträgt? Da muß ja eine musikalisch ganz barbarische Generation heranwachsen, wie es tatsächlich da und dort in Landgemeinden beobachtet werden kann. Und was soll man dazu sagen, wenn heutzutage, im Gegensatz zu den besseren alten musikalischen Zeiten, viele Lehrer die Beschäftigung mit Musik unter ihrer Würde erachten und als Zeitverschwendung taxieren, vor allem die Kirchenmusik an den Nagel hängen möchten, entsprechend der Forderung: Trennung von Kirche und Schule. Gerade die Pflege der Kirchenmusik hat ja von jeher den Lehrer mit der Musik überhaupt verknüpft, ihm ein gut Teil seines Ansehens beim Volke verschafft und ihm das Recht auf den Ruhmestitel „Träger der Volksmusik“ begründet. Fehlt also jene Verbindung, so muß die Pflege der Volksmusik überhaupt leiden und auch der Staat kann bei dieser musikalischen Emanzipation der modernen Lehrer keine guten Erfahrungen machen und auch der weltliche Gesang und das weltliche Volkslied können nichts dabei gewinnen. Im Gegenteil: Die Lehrer werden sich im Seminar auf etwas Violine und Gesang beschränken wollen, ihre musikalische Ausbildung wird verkümmern, dazu die angestrebte Entkirchlichung! Wer mag noch zweifeln, daß solche Volksbildner nicht zur Hebung, sondern zur allmählichen Verrohung des Volkes beitragen müßten? Was folgt daraus?

Nicht in der Zurück-, sondern in der Hinaufschraubung der musikalischen Anforderungen sowohl bei den Lehrern als bei den Schülern liegt das Heil. Eine gediegene musikalische Erziehung der Volksschullehrer nach der ästhetischen wie nach der technischen Seite ist die unentbehrliche Grundlage für eine erfolgreiche Pflege des Volkslieds und des Volksgesangs. Die ästhetischen Grundbegriffe und Forderungen bezüglich des Verständnisses, Geschmacks, Vortrags usw. sind für jede musikalische Produktion, also auch für das kleinste und anscheinend leichteste Volkslied, überaus wichtig. Mangel an ästhetischen Kenntnissen führt zu ungeschliffenem, rohem Vortrag. In technischer Hinsicht muß ein Lehrer imstande sein, seine Schüler wie in den übrigen Fächern zu möglichster Selbständigkeit zu

[1]) Der Verf. hat offenbar bestimmte Verhältnisse im Auge. Anm. d. Red.



erziehen. Dies ist natürlich nur zu erreichen, wenn man den Schülern eine möglichst gründliche Notenkenntnis beibringt. Das Singen nach dem Gehör mag im ersten Schuljahr noch angängig sein, vom zweiten ab aber soll schon mit den Notenübungen begonnen werden. Auf diese Weise werden die Schüler befähigt, in den letzten Schuljahren ein Volkslied vom Blatt zu singen, später mit Verständnis und Begeisterung am Kirchengesang teilzunehmen, bei weltlichen und kirchlichen Gesangvereinen ohne Schwierigkeit mitzuwirken, auch mit ihren musikalischen Schulkenntnissen sich weiterzubilden und weiterzubauen. Nur so gilt für die letzteren, daß auch sie nicht für die Schule, sondern fürs Leben gelernt wurden. Was aber noch schwieriger ist für die Lehrer als die Notenkenntnis zu vermitteln, ist die Kunst, richtig singen zu lehren, und das können sie nur, wenn sie diese Kunst im Seminar gründlich gelernt haben. Um richtig singen zu lehren, muß man richtig singen gelernt haben, der Lehrer muß Solosänger sein, denn er soll jeden Schüler zu einem Solosänger bilden, natürlich in des Wortes weitester Bedeutung, er soll eben jedem einzelnen Schüler die Kunst des richtigen Singens beibringen ganz im Gegensatz zu dem in den meisten Schulen so beliebten ewigen Zusammensingen und Zusammenschreien, das der Ruin der Stimme und alles schönen Gesangs ist. Nur durch das Einzelsingen kommt man ja auf Gehör und Anlage der Kinder, auf gute und schöne, auf gesunde und kranke Stimmen, nur so kann man jeder Stimme die ihr gebührende Aufmerksamkeit und Pflege schenken, nur so kann von einer Ton-, Stimm- und Sprachbildung schon von den ersten Schuljahren an die Rede sein.

Ich frage nun, sind unsere heutigen Volksschullehrer[1]) durch den Seminarunterricht genügend als Gesanglehrer vorgebildet, um den genannten Anforderungen entsprechen zu können? Die Antwort auf diese heikle Frage mögen andere geben: Die Vereinigung zur Förderung des Volksschulgesangs in Berlin hielt am 5. September 1905 eine Sitzung, wobei auch über das Thema verhandelt wurde: Sind Fortbildungskurse für Gesanglehrer an Gemeindeschulen notwendig? Der Referent führte aus: „Fortbildungskurse sind notwendig, weil 1) im Seminar keine ausreichende Gesangsmethode gelehrt wird, 2) die Stimme nicht systematisch gebildet, oft aber geradezu ruiniert wird, 3) die Ausbildung im richtigen Sprechen unterbleibt, die doch der Hauptfaktor für die Existenzfähigkeit des Lehrers ist, 4) die Seminarmusiklehrer selbst oft nur mangelhaft vorgebildet sind." In derselben Vereinigung führte ein Jahr darauf Dr. Flatau in einem Vortrag über „Stimm- und Sprechbildung beim Kinde" u. a. Folgendes aus: „Lautes Sprechen und Schreien der Kinder haben nicht selten chronische Leiden zur Folge, die nie wieder beseitigt werden können. Darum ist jede dauernde Anspannung in bezug auf Tonumfang und Stimmstärke zu vermeiden. Die Ursachen der meisten Mißgriffe liegen in der nach dieser Seite hin mangelhaften Ausbildung der Lehrer. Soll hier Abhilfe

[1]) Auch an Mittelschulen und Gymnasien sind vielfach Volksschullehrer als Gesanglehrer tätig. Sind aber auch eigene Gesanglehrer dort angestellt, so verdient die Gesangspflege auch an Gymnasien gewiß kein größeres Lob als die an Volksschulen, und was oben getadelt ist, gilt den Gymnasien vielleicht noch in erhöhtem Maße!



geschaffen werden, so ist notwendig, daß der Stimmbildungsunterricht dem Seminarlehrplan eingefügt wird."

Es ist mir nicht leicht begreiflich, wie dieselben Kreise, die über Vorstehendes berichteten,[1]) plötzlich so nervös werden, wenn einmal ein anderer wo anders fast dasselbe ausspricht. Im Oktoberheft von Westermanns Monatsheften 1905 schreibt der bekannte Musikschriftsteller Karl Storck über die musikalische Erziehung des Volkes. Nachdem er die musikalische Verarmung und Verelendung unseres Volkes beklagt hat, wirft er die Frage auf, wo der Versuch einer Besserung beginnen müsse und sagt: „Es gibt manche Wege, aber einer ist, der gegangen werden muß, der unbedingt sicher zum Ziele führt: die Schule, die Volksschule vor allen Dingen. Was wir verlangen, ist nur, daß die Musik als obligatorischer Lehrgegenstand in der Volksschule eingeführt wird. Man wirft ein, daß es bereits geschehen. Ich antworte: nur dem Scheine nach. In Wirklichkeit wird an der Volksschule nicht in Musik unterrichtet, sondern es werden einige Lieder durch ewiges Wiederkäuen eingedrillt. Der Gesangunterricht fällt ganz aus dem Charakter des übrigen Schulunterrichts. Er ist unsystematisch, sinn- und zwecklos. Man darf überhaupt nicht von einer Methode dieses Gesangunterrichts sprechen; ist aber dennoch eine vorhanden, so ist sie grundfalsch. Das zeigen nicht nur die jämmerlichen Ergebnisse, das zeigt sich für jeden, der sehen will, aus dem völligen Mangel an geistigen und ethischen Zwecken dieses Unterrichts, der sich dabei genügen läßt, daß der Lehrer seinen Schülern gegenüber dieselbe Rolle spielt, wie die kleine Spieldose dem Kanarienvogel gegenüber: es werden Lieder solange vorgedudelt, bis die Kinder sie nachsingen können. Was uns also nottut, ist eine völlig neue Methode des Gesangunterrichts an unsern Volksschulen." Dazu bemerkte nun einleitend die Berliner Pädagogische Zeitung:[1]) „Ein feiner Sachkenner treibt im Oktoberheft von Westermanns Monatsheften sein Wesen, er heißt Karl Storck und schreibt über die musikalische Erziehung des Volks." Nun mit diesem billigen Spott sind die Tatsachen nicht aus der Welt geschafft. Storck hat leider recht und ich muß ihm nach meinen Erfahrungen voll und ganz beistimmen, wie auch den beiden vorher angeführten Äußerungen der Vereinigung zur Förderung des Volksschulgesangs. Den beteiligten Kreisen kann ich noch die Lektüre des Vortrags Hermann Kretzschmars „Der Musikunterricht in der Volksschule und auf den höheren Lehranstalten" (Musikal. Zeitfragen, Volksausg. S. 18 ff.) angelegentlichst empfehlen. Wenn es allmählich da und dort schon besser geworden ist, so soll uns das freuen, aber es muß noch viel besser kommen. Eine spezielle Gesangsinspektion für Volks- und höhere Schulen ist eigentlich eine Notwendigkeit, die bisherigen Volksschulinspektoren sind dafür gewöhnlich nicht genügend vorgebildet, sonst wären klägliche Zustände, wie sie da und dort bestehen, unmöglich.

Soll unser deutscher Volksgesang, unser weltliches und geistliches Volkslied, nicht verkümmern, so muß ernstlich Wandel geschaffen werden und daß das zur Genüge geschehen ist, glaube ich erst, wenn unser Volkslied nicht mehr kalt und tot und steif und geistlos an unser Ohr dringt, sondern

---

[1]) Pädagog. Zeitung, Vereinsorgan des allgem. deutschen Lehrervereins.





voll Leben und Geist Ohr und Herz wieder erfreut und seiner Bestimmung getreu den Deutschen hinausgeleitet ins Leben und ihm lieb und teuer bleibt in Freud und Leid, wenn das Lied wieder auswendig gesungen wird, wenn es oft gesungen wird, wenn es nicht auf **eine** Schulstunde beschränkt bleibt, sondern kein Tag vergeht, ohne daß während oder zum Beginn oder Schluß des Unterrichts, etwa auch statt des Schulgebets, frisch und froh ein weltliches oder geistliches Volkslied erklingt.

Pfrungen (Württemberg) **Dr. A. Möhler**

## Illuminierte Choralhandschriften zu Neustift

Das Augustiner-Chorherren-Stift in Neustift bei Brixen besitzt unstreitig eine der schönsten Kirchen im Lande Tirol. Der Maler mit den farbenprächtigen Fresken, der Bildhauer durch die reichen schwungvollen Stukkaturen, sowie die gesamte üppige aber keineswegs aufdringliche Ornamentik gingen glücklich Hand in Hand, um diese Kirche zu einem glänzenden Kunstwerk im Rokokostil zu gestalten. Namentlich einige Plafondgemälde, von Max Günther 1736 geschaffen, erregen mit Recht die Bewunderung der Kenner. Der Künstler, der auch im Stifte Fiecht, dann in Wilten, Gossensaß und Sterzing Spuren seiner kunstgeübten Hand hinterließ, war damals 31 Jahre alt. Vermutlich besuchte er die Schule Tiepolo's (1696—1770) in Venedig, denn seine Gemälde verraten deutlich venetianischen Einfluß. Manche derselben in der Neustifter Kirche sind von hervorragender Schönheit, so das Pfingstfest, das Magnificat, die Darstellungen des hl. Hieronymus und des heiligen Ambrosius.[1])

Den Kirchenmusiker interessiert vor allem das Bild des hl. Gregorius des Großen, welches an Kunstwert von den übrigen Bildern nicht übertroffen wird. Dasselbe stellt eine Schar Knaben dar, die aus einem mächtigen Buche Choral singen. Links von ihnen steht der Heilige im vollen päpstlichen Ornate, den Gesang der andächtig singenden Knaben leitend. Nebst diesem Bilde finden sich in der Kirche noch zwei andere Gemälde, die auf die Kirchenmusik Bezug haben. Dieselben sind auf der Orgelbühne angebracht und stellen die hl. Cäcilia und König David, letzteren auf der Harfe und erstere auf der Orgel spielend, dar. Beide Gemälde verbindet ein Spruchband aus Stukkatur mit der Aufschrift: „Laudate eum in choro!"

Choralgesang und mehrstimmige Kirchenmusik wurde von alters her in den Augustinerklöstern eifrigst gepflegt. Der hl. Ordensstifter erkannte den hohen Wert des kirchlichen Gesanges für die Liturgie und das menschliche Herz. Hatte er doch dessen erhebende Wirkung in der Kirche zu Mailand an sich selbst erfahren. Es ist darum leicht erklärlich, daß er zu Hippo als Bischof den um ihn zum gemeinschaftlichen Leben vereinigten Priestern den Choralgesang zur strengen Pflicht machte.

Seither ist der Psalmengesang in den Kirchen jener Orden, welche die aus den Schriften des großen Kirchenlehrers geschöpfte Regel befolgen, niemals verstummt. Namentlich der Orden der regulierten Chorherren des hl. Augustin wetteiferte mit anderen religiösen Genossenschaften in der Kunst

[1]) Vgl. Riehl, die Kunst an der Brennerstraße.



und Pflege des kirchlichen Gesanges. An gar manchen Orten hat freilich die Reformation, Revolution oder die Säkularisation dem heiligen Singen ein gewaltsames Ende bereitet. Nur wenige Chorherrenstifte des hl. Augustin haben sich in unsere Zeit hinübergerettet. Sie pflegen, treu den alten Traditionen, neben mehrstimmiger Kirchenmusik besonders den ehrwürdigen Choralgesang. Eines derselben, das den heftigsten Stürmen der Zeit standgehalten hat, ist Neustift.

Dasselbe war seit seiner Gründung 1142 bis auf die heutige Stunde, die kurze Frist der Aufhebung (1809—1816) abgerechnet, stets ein Hort der Kirchenmusik und speziell des Choralgesanges.

Schon im 12. Jahrhundert wurde mit dem Stifte eine Klosterschule verbunden, in welcher adelige und bürgerliche Knaben in der lateinischen Sprache und besonders im Choralgesange unterrichtet wurden. Aus dieser klösterlichen Sängerschule, die heute noch besteht, sind im Laufe der Zeit hervorragende Musiker hervorgegangen. Wir nennen aus neuester Zeit beispielsweise nur die rühmlichst bekannten Meister der Kirchenmusik, Mitterer und V. Goller. Im Stifte selbst wurde die Musik eifrig geübt, so daß unter den Chorherren hervorragende Spieler und Tonsetzer sich fanden, die oft an auswärtige Anstalten zur Aushilfe gerufen wurden. Jahrelang war z. B. Chorherr Wilhelm Lechleitner Musikpräfekt im Fb. Cassianeum in Brixen, während ein anderer Chorherr desselben Stifts als Organist in Wilten um 1812 tätig war.

Die Förderung der musikalischen Kunst wie auch der Miniaturmalerei, (letzterer besonders im 15. und 16. Jahrhundert) in Neustift war von jeher angelegentlichste Sorge der Herren Prälaten. Einige derselben verdienen eine spezielle Erwähnung.

Große Verdienste um das musikalische Schaffen in Neustift hatte schon einer der ersten Prälaten, nämlich Abt Albert (1298—1314). Als hochbegabter Dichter und Musiker suchte er in uneigennützigster Weise unter seinen Mitbrüdern Wissenschaft und Kunst und hier besonders den Gesang zu fördern. Nicht weniger tätig war sein zweiter Nachfolger, Konrad (1327—1342). Unter Prälat Christoph (1504—1519) wurde wahrscheinlich die erste Orgel in der Stiftskirche aufgestellt, welche dann unter Hieronymus I. (1542—1561) zu einem damals hochberühmten Werke erweitert und ausgebaut wurde. Eine zweite etwas kleinere Orgel stand schon damals in einer Seitenkapelle, in welcher täglich ein Frauenamt gehalten werden mußte. Prälat Steigenberger, der „zweite Gründer des Stifts", wie er mit Recht genannt wurde, regierte von 1737 an durch dreißig Jahre höchst segensreich für das Stift. Die heutige Kirche ist das Werk seines hohen Kunstsinnes. Die oft renovierte und nachmals gänzlich unbrauchbar gewordene Orgel ließ er durch eine neue, größere ersetzen. Diese versah ihren Dienst bis zum Jahre 1889, wo die heutige herrliche Orgel unter dem jetzt lebenden Prälaten Remigius erbaut wurde.[1])

So blühte Musik und Gesang unter der väterlichen Obsorge der Stiftsäbte. Wenn die ernsten Mönche zum Chorgesang sich begaben, dann strömte das Volk in Scharen zusammen, um die religiöse Begeisterung zu neuer Glut zu entflammen. Da hörte dieses mit der aufsteigenden Morgenröte die Gesänge

[1]) Annalen des Stifts.

des Morgenlobes, bestehend aus Psalmen und Hymnen. Da ward es täglich durch den Introitusgesang zur Teilnahme an den Mysterien geladen; da lauschte es den Melodien der Sequenzen, die in hochjubelnden Wechselchören das Festgeheimnis verherrlichten. Zwar geriet auch in Neustift, wie ja fast überall, im 18. Jahrhundert die Kirchenmusik in Verfall. Die vielen im Manuskript noch vorhandenen Werke Neustifter Chorherren beweisen, daß man auch an unbändig lustiger Musik seine Freude hatte. Diese Zeiten sind vorüber. Als in den siebziger Jahren der deutsche Cäcilienverein auch in Tirol seine Tätigkeit zu entfalten begann, schloß sich Neustift mit Begeisterung der Reform an. Durch die Tatkraft des leider zu früh verstorbenen, als Violinist geschätzten Chordirektors Leander Felder wurde dieselbe glücklich zu Ende geführt.

Die Blütezeit des Choralgesanges in Neustift liegt zweifellos im 15. Jahrhundert, in welchem die beiden noch vorhandenen illuminierten Choralhandschriften entstanden sind, welche damals und in der Folgezeit die eigentliche magna charta des Gesanges im Stifte bildeten.[1])

An keinem Orte Tirols wurden im Laufe des XV. und XVI. Jahrhunderts so zahlreiche, künstlerisch bedeutsame Choralhandschriften mit Miniaturen hergestellt wie in Neustift und Brixen. Man kann füglich von einer Neustifter Schule sprechen, so charakteristisch und ausgeprägt im Stile bieten sich die aus jener Zeit stammenden Handschriften dar. Leider hat das Stift gelegentlich der Aufhebung viele der wertvollsten Manuskripte an auswärtige Bibliotheken verloren. Unter diesen ragt als das künstlerisch bedeutendste Werk der genannten Schule hervor, das Missale des Prälaten Augustin I. Posch (1519—1527) aus dem Jahre 1526, welches sich heute auf der Innsbrucker Universitätsbibliothek befindet. (Cod. 100.) Der Reichtum in der Ausstattung, die Farbenpracht und Feinheit der Miniaturen sowie die reizvollen Randleisten sichern diesem Werke einen Ehrenplatz unter den vollendetsten Schöpfungen der deutschen Miniaturmalerei in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts.[2])

Die zwei hier befindlichen Choralbücher schrieb der Neustifter Chorherr Friedrich Zollner auf Wunsch des damals regierenden Prälaten Nicolaus III. Scheyber (1439—1449), und zwar das erste laut einer von ihm selbst mit Namensunterschrift auf dem letzten Folio angefügten Notiz bis zum Jahre 1442, das zweite vermutlich vom Jahre 1442 bis zu seinem am 13. Mai 1449 erfolgten Tode. Die Miniaturen in beiden Büchern stammen aber nicht von einem Miniator allein her. Die Bilder tragen zwar alle, mit Ausnahme des Vollbildes im ersten Bande, die Merkmale der Neustifter Schule, doch sind manche derselben in der technischen Ausführung so verschieden, daß sie unmöglich von einem und demselben Künstler herrühren können. Wie viele Miniaturen Zollner selbst gemalt hat, läßt sich nicht ermitteln.

Friedrich Zollner[3]) war früher Chorherr in Langenzenn (jetziges B.-A. Fürth).

---

[1]) Vergl. Chorherrenbuch, Würzburg, S. 447.

[2]) Die illuminierten Handschriften Tirols, Leipzig, S. 155.

[3]) In einigen Werken über Neustift wird Friedrich Golner geschrieben. Man ist versucht, den Namen auf der letzten Seite des 1. Bandes so zu lesen. Wir halten uns an die alten Stiftsannalen und an das Stiftsnekrologium, welche ausschließlich Zollner schreiben. In beiden Quellen ist auch das Todesjahr des Miniators auf 1449 gesetzt. Die von einer späteren Hand dem 1. Bande beigegebene Notiz, daß Zollner 1446 gestorben sei und welche auch in verschiedene Werke überging, dürfte unrichtig sein, da sie allen späteren und früheren Aufzeichnungen widerspricht.

Dort war 1409 ein Augustiner-Chorherren-Stift gegründet worden, das jedoch nach 124jährigem Bestande der Reformátion zum Opfer fiel. Aus diesem Kloster wurde Zollner nach Neustift berufen, vielleicht um dem dortigen Priestermangel zu begegnen — es waren ungefähr zwanzig Priester im Stifte, — jedenfalls aber, um durch Zuzug geeigneter Kräfte Kunst und Wissenschaft auf der Höhe zu halten. In seiner neuen Heimat schrieb er nun die beiden Bücher, welche als unvergleichliche Denkmale der Kunsttätigkeit unsere Bewunderung verdienen.

Der erste Kodex ist ein Graduale per totum annum. Ein eigentliches Titelblatt fehlt. Er ist mit deutschen gotischen Minuskeln geschrieben.[1]) Format: 509 und 720 mm. Reichgepreßter brauner Lederband mit Eckenverzierungen, welche Löwen darstellen, mittelst zwei Lederbändern mit Messingschnallen in Form von Tierköpfen verschließbar. Fünf Eckenverzierungen und die beiden Mittelverzierungen fehlen. Nummeriert sind 325 Folio, tatsächlich enthält der Band nur 289 Blätter da 36, jedenfalls nicht wertlose Folio, von Altertums-„Freunden“ herausgeschnitten worden sind. Das Werk, welches ganz auf Pergament geschrieben ist, zerfällt in zwei Teile. Der erste von F. 1—291 enthält das Proprium de tempore, der zweite von F. 291—325 bringt das Commune Sanctorum. Das Buch ist reich geschmückt mit einem Vollbilde, vielen mit Randleisten gezierten Blättern und Initialen. Das Vollbild gehört der venetianischen Schule des Quattrocento an, während die Initialen mit deren Innenbildern und die Randleisten der Neustifter Schule entstammen.

Das Vollbild auf der Versoseite des ersten nicht bezifferten Blattes ist in lavierter Federzeichnung hergestellt, nur die Schattenpartien des Bildes sind mit Farben ausgemalt. Es stellt die Madonna mit dem Kinde auf einem herrlichen gotischen Throne sitzend dar. Rechts und links von ihr knien kerzentragende Engel mit aufgerichteten Flügeln. Maria trägt ein blaues Kleid, das zum größten Teil ein rosaroter, gelb gefütterter Mantel bedeckt, welcher, auf der Brust durch eine Edelsteinagraffe zusammengehalten, in reichen Falten auf die Stufen des Thrones herabfließt. In den Giebeln dieses Thrones ist Gott Vater dargestellt, mit dem Hl. Geiste in Gestalt einer Taube, beide umgeben von Engeln, welche Krummhörner blasen. Zu beiden Seiten stehen in niedlichen Nischen kleine Apostelstatuen.

Folio 1 beginnt mit dem ersten Adventsonntage. Zuerst fällt der Blick auf die große Initiale A auf blank poliertem Goldgrund in rötlichem Rahmen. Das Innenbild der Initiale ist durch deren Querbalken in zwei Felder geteilt, von denen das untere die Abbildung König Davids in reichstem Ornat enthält, während oben das Bild Gottes des Vaters sich darbietet, der, die Weltkugel in der Linken haltend, mit der Rechten segnet. Interessant ist die Darstellung Davids. In seinen gefalteten Händen trägt er nämlich eine kleine Figur, welche mit Bezug auf den Text: „Ad te Domine levavi animam meam“ wohl die menschliche Seele darstellen soll.

Rings herum zieht sich eine Randleiste aus Spiralranken mit bunten Acanthusblättern. Diese ist reich belebt mit allerlei Tieren, Hasen, Affen, einem Bären mit einem Dudelsack usw. Unten in der Mitte ist das Wappen von Neustift, eine goldene Krücke auf rotem Untergrund.

---

[1]) Vgl. Illuminierte Handschriften Tirols. Leipzig.



Die Initiale P (uer) beim Weihnachtsfest zeigt in reizender Darstellung die Geburt Christi und die Verkündigung derselben an die Hirten im Innenbilde. In der Mitte eine mit Stroh bedeckte Hütte, in der St. Joseph schläft. Davor kniet anbetend Maria. Das göttliche Kind liegt in einer mit Heu und Stroh gefüllten Krippe, aus welcher Ochs und Esel fressen. Hinter der Krippe kniet ein Engel mit einem Spruchband, das die Worte trägt: „O dulcis jubilo, nun singet und syt fro . . .“ Zu der im Vordergrund erscheinenden Ansicht von Bethlehem dürften Kloster und Kirche in Neustift die Motive gegeben haben. Um die Initiale und den Text (mit Noten) schlingen sich ebenfalls Spiralranken, welche durch eine naive Darstellung des Drachenkampfes des hl. Georg belebt werden.

Die Initiale U beim Feste der Beschneidung Christi umschließt eine drastische Darstellung des Festgeheimnisses.

Die Initiale E beim Feste der hl. drei Könige bringt zwei Bilder. Über dem Querbalken ist die Reise der hl. Könige gemalt, während unterhalb die Anbetung des Jesukindes durch dieselben vor Augen geführt wird.

Der Einzug Christi in Jerusalem am Palmsonntag ist ein weiteres wertvolles Bild des Buches. Die Initiale D mit ihrem weiten Innenraum erlaubte dem Künstler die Aufstellung ganzer Gruppen. Jesus reitet auf einer Eselin in Begleitung der Apostel, die rechts und links von ihm ernst einherschreiten. Einige sind auf die Bäume geklettert, andere breiten Tücher aus und streuen Palmen auf den Weg.

Die Miniaturen zum Osterfeste, sowie jene zum Kirchweihfeste, dürften die schönsten des ganzen Bandes sein. Spiralranken umschlingen den Rand des Bildes. In deren Ausweitungen sind fein gemalte Bildchen von zwölf Propheten, die alle Spruchbänder tragen. Zwischen den obern sieben und den untern fünf Propheten finden sich die Darstellungen von vier Engeln, welche auf Spruchbändern ein Loblied Mariens tragen. Unten links stehen ebenfalls zwei Engel, die aus einem Notenblatt singen. Daneben ist ein alttestamentliches Opfer und — zu äußerst rechts — das Lamm Gottes zur Darstellung gebracht. Die Schäfte der Initiale R sind auf das sorgfältigste ausgemalt. Links singen Engel aus Notenblättern, rechts unten stehen die Frauen am leeren Grabe, oben erscheint Jesus der Maria Magdalena; alles in goldbrauner Tonung. Die Auferstehung Christi im Innern der Initiale ist weniger gut gelungen.

Christi Himmelfahrt und Dreifaltigkeitsfest sind in den betreffenden Initialen mit entsprechenden Darstellungen ausgezeichnet.

Großes Interesse bietet die Initiale B mit dem Innenbilde am ersten Sonntage nach Dreifaltigkeit. Der im Gebete versunkene Propst Nikolaus von Neustift kniet vor dem mit den Leidenswerkzeugen geschmückten Heiland.

Die höchste Kunst entfaltete der Miniator auf Folio 261, wo das Kirchweihfest zur Darstellung gelangt ist. Die übliche Form der Spiralranken ist beibehalten, aber weniger reich gegliedert. Dafür sind mehrere herrliche Bilder eingeschaltet, die jedermanns Interesse fesseln. In der Mitte der unteren Randleiste steht Maria auf dem Monde, um sie herum knien Chorherren des Konvents von Neustift. Rechts von dieser Gruppe redet Christus mit seinen Aposteln. Über ihnen sucht sich erschrocken Zachäus, der Zöllner, zu verbergen. Weiter nach oben erhebt sich die Himmelsleiter, an deren Fuße Jakob schläft, indes oben auf der Leiter das Brustbild Christi erscheint.



Auf der Leiter selbst steigen reizende Engel auf und nieder. Die Initiale T (erribilis) enthält als Innenbild die Kirchweihe. Eine Kirche (Neustift?), mit wehenden Fahnen geschmückt, steht im Hintergrund, vor deren Eingang ein Bischof kniet. Über der Kirche erscheint inmitten blühender Bäume Christus, ein Spruchband tragend, auf dem die Worte prangen: „Ista tenella florens ut rosa nova cella."

Der übrige Teil des Buches enthält noch eine reiche Zahl kalligraphisch geschmückter blauer oder roter Initialen.

Der zweite Band ist gleichfalls ein Graduale per totum annum in demselben Format wie der erstere. Es ist ein weißer Lederband mit Eckenverzierungen, von denen aber zwei fehlen. Auch die Mittelverzierung auf der Vorderseite sowie ein Lederband mit Schnalle sind weggerissen. Im ganzen sind es 312 Folioblätter, zwischen die 5 nicht bezifferte von einem späteren Autor hineingefügt wurden. An dem hinteren Deckel sieht man noch die Kette, mit welcher der Kodex im Chore angehängt war. Dieses Choralbuch ist ebenfalls in zwei Teile geteilt, von denen der erste die Gesänge des Commune Sanctorum, der zweite das Proprium de Sanctis enthält. Dasselbe ist nicht so reich mit Randleisten, Initialen und Innenbildern verziert wie der erst beschriebene, doch ist die Ausführung derselben feiner und genauer, so daß manche Kenner diesem Bande, was Kunstwert anbelangt, den Vorzug geben. Derselbe scheint auch weniger gebraucht worden zu sein, denn die Miniaturen sind besser erhalten, die Randleisten weniger beschmutzt, wie dies leider beim ersten Kodex der Fall ist.

Folio 1 (Apostelfeste) bietet sehr schöne Randzeichnungen. Spiralranken mit Acanthusblättern heben sich prächtig von den polierten Goldfüllungen ab. Zu Anfang des Textes ist die große Initiale E auf goldenem Grund in blauem Rahmen. Das Innenbild zeigt den hl. Apostel Bartholomäus, der ein herrliches weißes Gewand mit rotem Mantel trägt. Die Rechte hält ein Messer, während auf der Linken ein Buch liegt. Dies Bild wird speziell wegen der herrlichen Gewandbehandlung sehr geschätzt. Die Messe für die Aposteltage bringt eine zweite Initiale M mit zwei Innenbildern geziert: Petrus mit Buch und Schlüssel und Paulus mit Buch und Schwert darstellend.

Die folgende grüne Initiale S stellt auf dem Innenbilde die Enthauptung eines Märtyrers dar, ein in Rot ausgeführtes S umschließt auf blauem Grund die Figur eines Bischofs im vollen Ornat mit Mitra und Stab.

F. 62 De virginibus ist die braune Initiale G, deren Innenbild besonders fein ausgeführt ist. Die hl. Agatha in blauem faltenreichem Kleide hält einen Palmzweig, das Symbol des Märtyrers.

Das Proprium de Sanctis enthält im ganzen vier herrliche Miniaturbilder. Das erste derselben in der reizend geschmückten Initiale D stellt die Berufung der Apostel Petrus und Andreas dar. Eine lebensvolle, sehr bewegte Darstellung! Drei Apostel stehen im Fischerboote, Andreas zieht die Netze ein, Johannes steht am Steuerruder und Petrus schickt sich eben an, aus dem Boote zu steigen. Am Ufer steht die würdevolle Gestalt Christi, welcher dem Petrus entgegengehen will.

Das zweite Bild (Fest Mariæ Lichtmeß) zeigt uns einfach und schlicht, aber sehr fein ausgeführt, die Darstellung Christi im Tempel.

Die künstlerisch wertvollste Darstellung ist die Verkündigung Mariens am gleichnamigen Feste. Mit drei Personen und wenigen Dekorationen hat der

Künstler ein entzückendes Bildchen geschaffen. Die Arme andachtsvoll über der Brust gekreuzt, kniet Maria am Betpult, einen Perlenkranz um das Haupt und mit einem langen gelben Gewande bekleidet. Links von ihr kniet der Erzengel Gabriel im roten Kleide: seine Rechte segnet, die Linke hält eine Lilie und sein Mund ist zum Sprechen geöffnet. In der Höhe, auf stilisierten Wolken, erscheint die Halbfigur des himmlischen Vaters. Die Initiale R, die dies Bild umschließt, ist in den Schäften mit reichen Blattranken durchzogen.

Das letzte Bild endlich stellt wiederum die Gottesmutter dar, welche mit einem blauen, mit Sternchen reich besäten Kleide bedeckt ist und auf einer Holzbank sitzt. Auf ihrem Schoße steht das Jesukind, welches seine Rechte segnend gegen den vor der Gruppe knienden Propst Nikolaus ausstreckt. Letzterer hält ein Spruchband in seinen Händen mit der Aufschrift: „O fili Dei, miserere mei!" Außer den genannten Bildern enthält der Kodex noch zahlreiche, mehr oder weniger verzierte Initialen und Randzeichnungen.

Der Choral ist in beiden Büchern auf vier Zeilen in der damals allgemein üblichen Hufnagelschrift geschrieben. Es ist die vormedicaeische Gesangsweise mit sehr reichen Noten- und Neumengruppen, die mit dicken roten Strichen in ihre einzelnen Phrasen vertikal abgeteilt sind. Nach den hineingeschriebenen Bemerkungen zu schließen, wurden längere Notengruppen auf den Schlußsilben von zwei Chören gesungen, und zwar in der Weise, daß der erstere größere Teil derselben von den Vorsängern, der zweite Teil alsdann vom Chore gesungen wurde.

Die Codices geben dem Liturgiker reiche Gelegenheit zu interessanten Studien. In der Osterwoche ist jeden Tag eine Sequenz vorgemerkt. Das Commune Sanctorum verzeichnet oft für eine einzige Messe mehrere Sequenzen, die aber nicht alle zur Ausführung kamen, wie der oft wiederkehrende Vermerk „Vacat" vermuten läßt. Textlich interessant ist das Gloria, das viele Zusätze zu dem heute vorgeschriebenen Texte enthält, z. B. „... Domine Fili, unigenite, Jesu Christe, Domine Deus agnus orphanorum Paraclite, Domine Deus agnus Dei, filius patris, unigenitus Mariæ virginis matris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis pro Mariæ meritis. Quoniam tu solus sanctus Mariam sanctificans, tu solus Dominus Mariam gubernans, tu solus altissimus Mariam coronans, Jesu Christe..." Dieser stete Hinweis auf Maria ist leicht erklärlich, wenn man bedenkt, daß das Stift bei seiner Gründung unter den besonderen Schutz Mariens gestellt wurde, und die Gottesmutter im Stifte auch immer eine eifrige Verehrung fand. Waren doch die Chorherren in früheren Zeiten verpflichtet, neben dem gewöhnlichen Brevier auch noch das Marianum zu beten.

Textlich und musikalisch ist auch, wie leicht zu begreifen, das Fest des hl. Ordensstifters Augustinus ausgezeichnet. Mehrere längere Sequenzen mit fast überreichen Neumen waren auf die Oktave verteilt.

Neben diesen zwei genannten Choralhandschriften sind im Stifte noch zwei geschriebene Antiphonarien. Das eine entstand im XVI. Jahrhundert, das andere schrieb 1688 der Chorherr Gregor Oberplazer. Die Bücher sind im Renaissancestil, mitunter reich verziert, geschrieben, mit schönen Initialen und auch mit Innenbildern geschmückt, können aber auf höheren Kunstwert keinen Anspruch machen. [1])

[1]) Illuminierte Handschriften Tirols.



Mit diesem letzteren Buche scheint die Choralnotenschreibung unter den Neustifter Chorherren geendet zu haben. Die schon Ende des 15. Jahrhunderts versuchte Vervielfältigung der Noten mittelst in Holz geschnittener Musikzeichen vervollkommnete sich in ungeahnter Weise,[1]) so daß das mühsame Abschreiben der Choralbücher unnötig ward. Dann kamen auch schwere Kriegszeiten ins Tirol, unter denen Neustift nicht am wenigsten zu leiden hatte.

Die Choralbücher aus jener Blütezeit des 15. Jahrhunderts aber hegen und pflegen wir als ein köstliches Erbteil unserer heimgegangenen Mitbrüder und gar oft lassen wir uns durch die Betrachtung der lieblichen Miniaturmalereien und das Studium des alten Chorals wieder zu neuer Arbeit entflammen.

Neustift **Benno Rutz**

## Die Anfänge der kirchenmusikalischen Reform[2])

Keine unter allen den Künsten, die sich in den Dienst der Kirche gestellt, lag um die Wende des 18. Jahrhunderts so tief darnieder als die kirchliche Musik. Vorüber war das goldene Zeitalter, das Fürsten der Tonkunst in seinem Schoße trug, verblichen die Namen, die in unerreichbarem Glanze ihre Strahlen warfen, dahin, unwiederbringlich dahin die berühmten Schulen mit ihren genialen Meistern. Nicht mehr Kirchenmusik, sondern Theatermusik ertönte in den geweihten Tempelhallen, dort wo ernste und feierliche Klänge das fromme Volk erbaut hatten.

Das Sehnen nach einer Besserung, das durch die weitesten Kreise zog, hatte schon längst einen besonders starken Widerhall bei dem idealen Proske gefunden; unablässig sann er auf die rechten Mittel und Wege zu einer Regeneration der katholischen Kirchenmusik. Seine eigene reiche musikalische Begabung, seine ernsten bisherigen Studien auf diesem Gebiete, besonders aber sein tiefes Verständnis und inniges Erfassen der kirchlichen Musik als eines hervorragenden Bestandteiles des liturgischen Gottesdienstes, das alles wirkte zusammen, um ihn im höchsten Maß hiezu zu befähigen. Eines war Proske hiebei klar. Sollte eine Ausrottung des unkirchlichen und seichten musikalischen Geistes von Erfolg begleitet sein, so mußte sofort Besseres und Ernsteres an seine Stelle gesetzt werden; hiefür war aber kein anderes Fundament geeigneter als die Werke der Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. Repristination des sog. Palestrinastiles war das Losungswort für die neue Bewegung.

Bei diesem Zurückgreifen auf das Mittelalter leitete Proske sicher der Gedanke, daß jene Epoche die Glanzperiode der katholischen Kirchenmusik darstellt; doch noch andere Beweggründe mögen hiebei wirksam gewesen sein. Die ganze Geistesströmung der damaligen Zeit stand im Bannkreis der

[1]) Nik. Bart, Musices opusculum 1487 bringt schon gedruckte Musiknoten. Vgl. Kleemeier, Bibliographie, Wien.

[2]) Aus dem demnächst erscheinenden ersten Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik" (herausgegeben von K. Weinmann): „Karl Proske, der Restaurator der klassischen Kirchenmusik." Regensburg, Fr. Pustet. Geb. 1 M.



Romantik, die Wurzel geschlagen hatte im Mittelalter mit seiner eigentümlichen mystischen Prägung und seinen hohen Idealen.

Dieser romantisierende Zug mag auch in Proskes Herz die Begeisterung für die kirchliche Kunst des Mittelalters noch mehr bestärkt und entflammt haben. Doch, wie dem auch sei, Proske hatte jedenfalls den rechten Boden für das neue Gebäude gefunden.

Doch zuvor noch ein Wort über die Grundlagen dieses Gebäudes.

Es ist eines der vielen und großen Rätsel in der Musikgeschichte, daß beinahe ein Jahrtausend dahinging, bis sich die ersten Regungen der Mehrstimmigkeit zeigen, einer Mehrstimmigkeit, die abermals ein halbes Jahrtausend durchschreiten mußte, um zu der geläuterten Kunst des 16. Jahrhunderts emporzusteigen. Welch ein Ringen, welch ein wogendes Werden von der Zeit des Hucbaldschen Organums bis zu den idealen Schöpfungen der römischen Schule! Und hinwiederum welch ein Fortschreiten, welch ein Ausreifen des inneren Gehaltes von den überkünstelten Werken Josquins de Près bis zu den abgeklärten Schöpfungen Palestrinas! Die Niederländer hatten den Weg zur Innerlichkeit nicht gefunden, erst unter Italiens sonnigem Himmel sollte diese Kunst erblühen. Das Zeitalter der „klassischen Kirchenmusik" hat man das 16. und 17. Jahrhundert genannt. Ob mit Recht? Sicherlich. Proske hat die Begründung hiefür in der Vorrede zu seiner „Musica divina" ausführlich niedergelegt.

Die reine Vokalmusik, der sogenannte a capella-Stil, ist aus kirchlichem Erdreich emporgewachsen und besitzt hier die festen Wurzeln seiner Kraft; aus der Liturgie und für die Liturgie wurde er geboren und blieb so eng damit verknüpft, daß jahrhundertelang das Schaffen und Wirken der damaligen Komponisten fast ausschließlich der Kirche galt. Ja noch mehr. Da jeder dieser Meister aus dem a capella-Stil die Grundprinzipien nicht nur der Kirchenkomposition, sondern der kontrapunktischen Lehre überhaupt entlehnen mußte, so ist die große Kunsterscheinung der harmonischen Ausbildung der Musik durch alte Meister ein eigentümliches Verdienst, ja — ohne gegen fremdes mit freudigstem Danke erkanntes Verdienst ungerecht zu werden — ein ungeteiltes Gut der katholischen Kirche. In diesem Sinne wird also die weltliche Musik, die sich ja auf den gleichen satztechnischen Prinzipien aufbaut und darum von ihr nach dieser Seite keine Verschiedenheit zeigt, eine Schwester der Kirchenmusik. Dafür spricht noch weiter der Umstand, daß es meistens die gleichen Meister waren, die für Kirche und Welt schufen, und manchem Madrigal dürfte man nur einen kirchlichen Text unterlegen, um es als kirchliche Motette verwenden zu können. Sogar jene Gesangsweise, die fast ausschließlich ihren Tribut der Welt brachte, der Minnegesang, baute sich auf den kirchlichen Choraltonarten auf, und ich habe in den Monatsheften für Musikgeschichte (Leipzig 1902, Nr. 4.) den Nachweis versucht, daß sogar sein Vortrag sich nach den Gesetzen des Choralgesanges regeln mußte.

Leider hat die alte Erfahrung, daß zu den Höhenzügen der wahren Kunst nur wenige Auserlesene emporsteigen, auch an den Meisterwerken des 16. und 17. Jahrhunderts sich bestätigt. Die Zeit Proskes stand den altklassischen Schöpfungen kalt, fremd und verständnislos gegenüber; selbst die schwerwiegenden Urteile hervorragender Geistesgrößen vermochten das eingerostete Gesamturteil nicht zu beeinflussen oder zu verbessern. Einen einzigen Zeugen

nur will ich sprechen lassen für den Palestrinastil, einen Zeugen, der Hunderte von andern aufwiegt, Richard Wagner. Bekundet vielleicht etwas nachdrücklicher des großen Meisters Begeisterung für diese Stilgattung als die Tatsache, daß er selbst Palestrinas *Stabat mater* in moderner Partitur arrangierte und herausgab? Und wenn wir die Subskribentenliste auf Proskes *Musica divina* durchblättern, so finden wir abermals den Namen Richard Wagner. Sogar in seinen eigenen Werken brachte der Tonschöpfer diesen palestrinensischen Geist zur Ausprägung. So löst im Parsival, seinem musikalischen Glaubensbekenntnis, die Frage des Gournemanz an Parsival: „Weißt du denn nicht, welch Tag heute ist? Daß heute der allerheiligste Karfreitag ist?“ im Orchester die Anfangsakkorde des *Stabat mater* von Palestrina aus. Auf den Höhen der Tonkunst begegneten sich die genialen Geister, und Richard Wagner war deswegen auch erfüllt „von aufrichtiger Achtung für den tiefen Glaubensgrund und das fromme, stille Gemüt jener Meister, welche im Gegensatz zu unserer Zeit so Großes in sich trugen, nicht nach Grundsätzen des Sinneneffekts, sondern der kontemplativsten Kenntnis aller Tiefen der Harmonie schufen und über jeden Selbstzweck erhaben, die größte Sorgfalt und den beharrlichsten Fleiß an ihre Geisteswerke verwandten.“

Ja, in dem streng kirchlichen Geist, der sich überall so sehr ausprägt, liegt die Stärke dieser Schöpfungen. Einem Meister der musikalischen Geschichtschreibung wie Ambros eröffnete sich voll und ganz die hohe Bedeutung. „Aus den Bedürfnissen des kirchlichen Ritus hervorgegangen, durch den Ritus ausgebildet und nur innerhalb des Ritus lebendig und wahr und nur dort an rechter Stelle, wurzelt dieser Stil im uralt geheiligten gregorianischen Gesang, aus welchem er wie eine Lichtblume emporblüht, in den Kirchentonarten, deren höchste und feinste Ausbildung er darstellt und welche ihm seinen musikalischen Charakter gegeben haben. An Durchbildung wie an Beseelung steht er gegen keinen andern, selbst auch den höchsten, zurück. Er pocht nicht, wie der spätere Musikstil, die Leidenschaften der Menschen aus ihrem Schlummer (sei es immerhin um einer Katharsis derselben willen), er hebt den Geist in reine himmlische Höhen, wo sich der wilde Schmerz der Tiefen zur milden, seligen Wehmut verklärt, wo der bacchantische Jubel vor der Heiterkeit eines seligen Gottesfriedens verstummt. Das musikalisch Schöne spricht sich in ihm in reiner Idealität, nicht in der Farbenbrechung des Tragischen oder Komischen aus.“ (Ambros IV. 63.)

Die Vortrefflichkeit dieses Kirchenstils kann aber anderseits das offene Bekenntnis nicht hindern, daß sich auch vieles findet, — besonders in der vorpalestrinensischen Periode, — was der Kirche unwürdig ist; aber als Zeit der Vorbereitung auf den musikalischen Messias war diese Periode der Überreiztheit und der technischen Spielereien, wie sie sich besonders in den „Künsten“ der Niederländer ausprägt, notwendig, um einen Palestrina erstehen zu lassen. Es ist wohl nichts unrichtiger als die Annahme, daß der Palestrinastil gleichsam über Nacht aus dem Boden gewachsen und nicht das Resultat einer naturgemäßen Entwicklung sei, die eben in den beiden Niederländischen Schulen sich vollzog. Mit Palestrina, dem „Raffael“ der musikalischen Kunst, ist der Höhepunkt erreicht.

Um die Wende des 16. Jahrhunderts nimmt von Florenz jene gewaltige Musikreform ihren Ausgang, welche die Renaissance der griechischen Musik auf ihre Fahne geschrieben hat: ein neuer, spezifisch weltlicher Musikstil er-





steht. Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Astronomen, ward im Bunde mit gleichgesinnten Freunden der Bannerträger dieser mächtigen Bewegung, das Schäferspiel „Dafne“ die erste Schöpfung dieses Kreises.

Allerdings kann nicht geleugnet werden, daß die bisherigen strengen Formen der kontrapunktischen Musik eine gewisse Übersättigung der Gemüter, insbesondere auf dem Gebiete der weltlichen Musik herbeigeführt hatten, so daß der Kampf gegen den Kontrapunkt und die Einführung der Monodie, des Einzelgesanges, nur der Niederschlag eines schon längst vorbereiteten, psychologischen Werdeprozesses wurden; und gerade in dem kunstliebenden Florenz, dem Brennpunkt des schöngeistigen Lebens der damaligen Zeit, jenem Florenz, über welches das Künstlergeschlecht der Mediceer Ruhm und Glanz ausgegossen hatte, fanden diese Bestrebungen einen wohlvorbereiteten Nährboden. Wie die Kirche in den Tagen ihrer Kindheit sich gegen die verschiedenen Erscheinungen der Antike nicht prinzipiell ablehnend verhielt, so duldete sie auch den neuen Stil, aber der weltliche Geist, der damit zugleich seinen Einzug gehalten, war fortan aus dem Gotteshause nicht mehr zu bannen und drückt den kommenden Jahrhunderten den Stempel seiner gewaltsamen Herrschaft auf die Stirne. Es ist darum ein Grundfehler so mancher Kritiker, die Gesetze der modernen Komposition auf die Tonschöpfungen der mittelalterlichen Meister zu übertragen und von diesem Gesichtswinkel aus ein kritisch-ästhetisches Urteil zu fällen, wie es anderseits nicht minder verkehrt ist, die auf modernen Grundsätzen aufgebauten Kirchenmusikwerke nach den musikalischen Anschauungen des 16. Jahrhunderts zu messen und zu beurteilen; stehen doch beide Musikgattungen wie zwei verschiedene Welten einander gegenüber, verschieden in der Melodik, verschieden in der Harmonik und Rhythmik. Sehr richtig sagt deshalb Ambros (IV. S. 58) von der Palestrina-Musik: „Wer in ihr durchaus dasselbe finden will, was ihm in später unter ganz anderen Bedingungen und mit ganz anderen künstlerischen Zielen entstandener Musik lieb geworden ist, wird sich allerdings getäuscht fühlen. Die Musik vor 1600, also auch die Palestrina-Musik, ist im Vergleich zur Musik nach 1600, d. i. zur modernen, ein fremdes Idiom, welches erlernt sein will, um verstanden zu werden.“

Mit Ludovico Viadana hält der neue Stil seinen Einzug in die Kirche; seine Einführung war um so leichter, als die gleichzeitig mit der Römischen Schule blühende Venezianische unter den beiden Gabrieli der Instrumentalmusik das Leben schenkt. Der jüngere Gabrieli, Giovanni, wird auch Reformer in dem Sinne, daß er „das subjektive Moment, das bisher vollständig geschlummert, zum Durchbruch bringt und damit den ersten Schritt zur musikalischen Emanzipation des Individuellen anbahnt.“

Ganz den Weg des neuen Geistes geht die jüngere Venezianische Schule, nachdem die kirchenmusikalische Mission der Venezianer mit der älteren Schule vollendet und abgeschlossen war, der Schwerpunkt der neueren Schule aber sich auf das Gebiet der weltlichen Musik verschob. Nicht bloß das Wollen, auch das Können fehlte vielfach den Komponisten der folgenden Zeiten, und so ging die kirchliche Musik im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihrer vollständigen Entartung und ihrem Verfall entgegen.

Was half es, wenn in diesem allgemeinen kirchenmusikalischen Elend Komponisten von wirklicher Kunsttüchtigkeit vereinzelt auftauchten? Der musikalische Zeitgeist ließ keine Besserung aufkommen. Selbst das ragende Drei-



gestirn Haydn, Mozart, Beethoven blieb der Kirche fast alles schuldig. Des Titanen Beethoven *Missa solemnis*, eine Schöpfung von erhabenster Größe, ein Werk für die Ewigkeit und doch — für die Liturgie der Kirche nicht verwendbar! Will man daher diesen Meistern gerecht werden, so ist eine Trennung des musikalischen vom liturgischen Standpunkt notwendig; musikalisch betrachtet, tragen ja die meisten ihrer kirchlichen Werke das Gepräge der Meisterschaft — wenn sie auch die weltlichen Schöpfungen nicht erreichen — aber zu dem liturgischen Geiste, d. h. zu den Forderungen, welche die Kirche an kirchliche Tonwerke stellen muß, stehen sie nach ihrer formellen und geistigen Seite oft in diametralem Gegensatz, sie sind hervorragend religiöse, aber nicht kirchliche Musik. Wie schade, daß diese Heroen sich so sehr dem Zeitgeist, dem das Verständnis für kirchliche Würde und kirchlichen Ernst vollständig abhanden gekommen war, unterworfen zeigten! Und doch hätten sie einen Kirchenstil schaffen und zur Entwicklung führen können, „der an Weihe dem Palestrina-Stil gleichgestanden, an Reichtum ihn hätte übertreffen müssen". Und so haben wir die traurige Tatsache, daß für die Kirchenmusik der Zukunft die großen Meister fehlen, zumal mitunter eine zu große Engherzigkeit in der Auslegung der kirchlichen Prinzipien manchem die Feder aus der Hand gewunden, der abermals berufen gewesen wäre, eine glänzende Periode der Instrumentalmusik in kirchlichem Geiste zu inaugurieren.

Wie die Verhältnisse in Deutschland standen, möge uns wiederum Richard Wagner sagen, der als Hofkapellmeister in Dresden wohl unterrichtet war. „Der erste Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik war die Einführung der Orchesterinstrumente in dieselbe. Durch sie und durch ihre innere freiere und selbständigere Anwendung hat sich dem religiösen Ausdruck ein sinnlicher Schmuck aufgedrängt, der ihm den empfindlichsten Abbruch tat und von dem schädlichsten Einflusse auf den Gesang selbst wurde. Die Virtuosität der Instrumentalisten hat endlich den Sänger zu gleicher Virtuosität herausgefordert, und bald drang der weltliche Operngeschmack vollständig in die Kirche ein. Gewisse Sätze des heiligen Textes, wie *Christe eleison*, wurden zu stehenden Texten für opernhafte Arien gestempelt und nach dem italienischen Operngeschmacke ausgebildete Sänger zu ihrem Vortrag in die Kirche gezogen." (Gesammelte Schriften, 2. Bd., S. 335.)

Diese Musik erhob noch immer den Anspruch — oder wollte ihn wenigstens erheben — auf künstlerischen Ernst; ganz anders stand es jedoch in den kleineren Städten und auf dem Lande, wo nicht nur der gute Wille, sondern auch die technische Fertigkeit mangelte, so daß dort die Kirchenmusik mitunter geradezu lächerliche Auswüchse zeitigte.

Mit der Ernennung seines väterlichen Freundes, des Weihbischofs Michael Sailer, zum Bischof von Regensburg (1829) hielt Proske den lang ersehnten Augenblick für gekommen, seine Pläne für die Restauration der Kirchenmusik ins Werk zu setzen. In einem Memoriale legte er seine Gedanken über den Verfall der Kirchenmusik nieder und fügte zugleich positive Verbesserungsvorschläge an. Bischof Sailer, in dessen Auftrag Proske das Schriftstück ausgearbeitet hatte, übergab es seinem ehemaligen Schüler, dem kunstsinnigen Bayernkönig Ludwig I., dem fürstlichen Mäcen der Künste und Wissenschaften. Am 9. September 1830 durfte er ein königliches Reskript folgenden weittragenden Inhalts begrüßen: „Es ist der Wille Sr. Majestät des Königs, zur Erhe-





bung des Gottesdienstes den Chorgesang und die Chormusik in den Kirchen, vorzüglich in den Domkirchen, nach dem älteren, guten Stile wiederherzustellen. Zu diesem Ende soll für einen zweckmäßigen Unterricht im Choralgesang bei den Seminarien, Klöstern und Schulen sorgfältig gewirkt und das Nötige in Antrag gebracht werden .... Die Kgl. Kreisregierung erhält den Auftrag, hienach das Geeignete zu verfügen oder im Benehmen mit dem betreffenden Bischöflichen Ordinariate zu veranlassen und seinerzeit anzuzeigen, welche Anstalten zur Erreichung dieses Zweckes insbesondere an den Domkirchen, Klerikal- und Schullehrerseminarien und den Studienanstalten getroffen seien, welche Hindernisse demselben allenfalls noch entgegenstehen, und durch welche Mittel die Wiedereinführung eines besseren Kirchengesanges in den Städten sowohl wie auf dem Lande vorzüglich befördert werden kann." (Döllinger, Verordnungssammlung VIII. Bd., Seite 1071 ff.) In einem zweiten Memoriale vom 4. Oktober 1830 gab Proske, „dessen Intelligenz und Begeisterung die gegründetste Hoffnung zur gänzlichen Restauration des Choralgesanges gewährleistet", eine bis in Einzelheiten gehende Antwort auf obiges königliches Reskript, in welcher er besonders die Mittel und Wege zeigt, auf denen eine Regeneration der Kirchenmusik in der Kathedrale erreicht werden könne. Der Bischof ließ es an einer warmen Befürwortung nicht fehlen und schrieb mit eigener Hand darunter: In die vorstehenden Wünsche und Bitten zur Begründung einer würdigen Kirchenmusik in unserem herrlichen Dome stimmt von ganzem Herzen und mit fester Zuversicht auf die Gnade Sr. Majestät des Königs ein: Joh. Mich. Sailer, Bischof.

Kurz vorher, am 17. August, war Proske von Ludwig I. zum Kanonikus am Kollegiatstift zur Alten Kapelle ernannt worden „mit der Verbindlichkeit, die Chorregentenstelle im Dom nach den bisherigen dienstlichen Verrichtungen des Domkapellmeisters ohne besonderen desfallsigen Gehalt zu übernehmen." Die Absicht des Königs, dem begeisterten Reformator der Kirchenmusik durch finanzielle Sicherstellung Zeit und Gelegenheit für seine Arbeiten zu gewähren, war durch die Übertragung des Kanonikats erreicht, wenn sich auch die geplante Übernahme der Domkapellmeisterstelle wegen der kollidierenden Pflichten und der Unbeständigkeit seiner Gesundheit als nicht möglich erwies, wie Proske in einem eingehenden Schreiben darlegte. Tatsächlich hat also der Kanonikus die Stelle des Domkapellmeisters niemals versehen, darum finde ich es um so auffallender, daß unter den Akten ein späteres Schriftstück der Kgl. Regierung (dat. vom 3. Juni 1831) an den Kanonikus und „Domkapellmeister" Dr. Proske gerichtet ist.

So hatte der Unermüdliche den Boden für eine Regeneration der Kirchenmusik bereitet, da trat am 20. Mai ein Ereignis ein, welches ihn tief erschütterte, der Tod Sailers. Der dahingegangene Bischof war ja Proske alles gewesen, nicht nur Freund und Seelenberater, sondern auch unterstützender Gönner in dem großen Werke, das er begonnen. Vielleicht ging ein Teil seiner Mühen und Arbeiten, aber auch seiner Hoffnungen für die Zukunft mit Sailer zu Grabe? — —

Doch des energischen Mannes felsenfestes Vertrauen an seinen erhabenen Beruf als Reformator der Kirchenmusik ließ ihn auch diesen Schmerz überstehen, galt es nun doch, einen längst gehegten Plan zur Ausführung zu bringen, den er um Sailers willen immer wieder hinausgeschoben hatte: die Gründung einer großen Musikbibliothek. Zwar hatte Proske bereits unablässig gesam-



melt und eine ansehnliche Privatbibliothek zusammengebracht, allein das war alles nur ein schwacher Abglanz von jenen kostbaren Schätzen, die in italienischen Archiven und Bibliotheken, vielleicht schon halb vermodert und verfault, der Ausgrabung harrten. Das erkannt zu haben ist Proskes unschätzbares Verdienst; die musikalische Welt wäre jetzt so mancher kostbaren Perle beraubt, die nur er dem sicheren Untergang entrissen hat.

Regensburg **Dr. Karl Weinmann**

## Die Orgel der Zukunft

In unseren Tagen hat sich eine große Vorliebe für zweimanualige Orgeln herausgewachsen. In der Zeit der Abstraktur und Winkelmechanik — wie sind uns diese Termini schon so fremd geworden! — gab es 2 Manuale nur bei größeren Werken mit 15 und mehr Registern, und niemals konnte dabei der Nachteil schwerer Handhabung namentlich der Verschiebungskoppel und erschwerter Spielart bei Anwendung der Manualkoppel vermieden werden; überdies wuchs die Schwierigkeit mit der Zahl der Manuale. Nachdem aber die Pneumatik trotz aller Warnungsrufe einer stets sich mindernden Zahl von Gegnern und trotz alles Sträubens verknöcherter Anhänger der Mechanik unaufhaltsam ihren Siegeslauf durch die fachtechnische Welt vollendet, fallen derlei Bedenken vollständig weg. Bei der leichten Handhabung der Manualkoppel, sei es nun Wippen- oder Tasten- oder Druckknopfsystem, bei der leichten, auch durch die Koppelung unbeeinträchtigten Spielart mußte das berechtigte Verlangen nach einem Solo- oder Triospiel unmittelbar zur Einführung des Zweimanualsystems auch bei kleineren Orgeln führen und so wurden zuletzt schon regelmäßig 7 Register auf 2 Manuale verteilt; ja ich habe schon zweimanualige Werke mit nur 5 klingenden Registern geprüft.

Dabei trat vor allem die Frage der Disposition, der Registereinteilung für die beiden Manuale in den Vordergrund, die namentlich bei kleineren Orgeln von großer Wichtigkeit ist, und in dieser Beziehung hat man die verschiedensten Versuche erlebt. Im allgemeinen hielt man an dem Grundsatze fest, daß die kräftigeren Register dem Haupt- und die schwächeren Register dem Obermanuale zuzuteilen seien. Man stellte regelmäßig dem Principal das Geigenprincipal, der Gamba das Salicional, dem Gedeckt das Lieblich-Gedeckt, einer Hohlflöte eine Flauto amabile, einer Tibia 8′ eine Traversflöte 4′, der Mixtur das Cornett gegenüber und hiedurch wurde für das Pleno eine schöne Abstufung erzielt; aber für ein Solospiel blieben gerade die zarteren Register wegen Mangels einer diskreten Unterlage auf dem Hauptmanuale gesperrt und zur untergeordneten Begleitrolle verurteilt. Das war ein sehr fühlbarer Mangel; man ist deshalb schon wiederholt von der Schablone abgewichen und hat z. B. die Gamba ins Obermanuale versetzt, um dem Pleno dortselbst mehr Glanz zu verleihen und es mit Gedeckt oder Tibia zu einem Triospiel vereinigen zu können, und umgekehrt hat man die Traversflöte ins Hauptmanuale verlegt, um zur Begleitung eines reizenden, perlenden Flöten-Solos ein weicheres Register (Salicional, Lieblich-Gedeckt, Aeoline oder Vox cœlestis) zur Verfügung zu haben. Was jedoch auf der einen Seite gewonnen wurde, ging auf der anderen verloren. Es wurde der Abstand zwischen beiden Manualen ver-



dunkelt. Man vermißte beim Pleno in dem einen Falle die Gamba im Hauptmanuale und in dem anderen Falle den nötigen 4′ (die Traversflöte 4′) im Obermanuale, und nie konnten restlos die Wünsche eines denkenden Organisten befriedigt erscheinen. Stets mußte das Verlangen nach einer höheren Vollkommenheit zurückbleiben, nach einer freieren Beweglichkeit der Register, nach einer größeren Ausgleichung, nach einer Ebenbürtigkeit der beiden Manuale, nach einem Werke, auf dem beide Manuale in gleichem Ebenmaße der Register wie des Pleno sich die Hände reichen konnten — und das ist das Translationssystem, wie es jetzt durch einen neuen, gewaltigen und folgenreichen Fortschritt auf dem Gebiete der Orgeltechnik zur Wirklichkeit geworden ist.

Das Ideal verlangt ein Werk mit völlig freier Registrierung für beide Manuale, wobei sich alle Register auf beiden Manualen frei und unabhängig einstellen lassen, ein System, welches das gesamte vorhandene Stimmenmaterial dadurch bis zur vollen Entfaltung ausnützt, daß es die Klaviaturen (gleichviel welche Anzahl!) ganz beliebig mit den Registern in Verbindung bringt.

Um die Vorteile eines solchen Systems erst so recht anschaulich zum Bewußtsein zu bringen, wollen wir hier ein wenig weiter ausgreifen und die Sache zunächst von der negativen Seite betrachten.

Denken wir uns ein pneumatisches Werk mit allen bisherigen Vorteilen moderner Technik. Wir sind gewohnt, ein solches als Wunder der Vollendung wunschlos anzustaunen. Und doch, wenn wir kritisch zu Rate gehen, wie viel Unvollkommenheiten bleiben noch zurück!

Bei den bisherigen zweimanualigen Orgeln kann, wenn z. B. im II. Manual zwei Register gezogen sind, eines davon nicht allein auf dem I. Manual gespielt werden, da durch die Manualkoppel beide gezogenen Register mitsamt angekoppelt werden. Ebenso können in der Regel die Register des I. Manuals weder einzeln noch in ihrer Gesamtheit auf dem II. Manuale gespielt werden, da die sogenannte Retourkoppelung nur selten Anwendung findet.

An einem Beispiele wird die Sache klarer und treten zugleich neue Mängel und Unvollkommenheiten vor Augen. Nehmen wir eine Orgel mit folgender Disposition: I. Manual: Principal 8′, Gamba 8′, Gedeckt 8′, Oktav 4, — II. Manual: Salicional 8′, Flauto amabile 8′, Dolce 4′ — Pedal: Subbaß 16′. Dazu die herkömmlichen Koppeln, 1 Manual- und 2 Pedalkoppeln, Sub- und Superoctavkoppel II—I, so ergeben sich folgende Mängel:

1. Es ist hier unmöglich z. B. zugleich im I. Manuale die Gamba und im II. Manuale Gedeckt und Flauto amabile oder gar im I. Manuale Gedeckt und Flauto und im II. Manuale Gamba zu spielen. Ebenso sind unmöglich die Verbindungen von Salicional im I. und Flauto im II. Manual, sowie von Principal im I. und Gamba im II. Manual und umgekehrt.

2. Es kann auf dem II. Manuale nicht das volle Werk gespielt werden oder in Vorbereitung sein, wenn auf dem I. Manuale irgend welche Kombination gespielt wird und umgekehrt.

3. Die Sub- und Superoctav erstreckt sich nur auf das II. Manual und es kann durch diese Register die Sub- und Superoctavkoppel des I. Manuals nicht erholt werden.

4. Das volle Werk kann nicht durch die volle Sub- und Superoctavkoppel verstärkt werden, sondern nur durch die Sub- und Superoctav der Register des II. Manuals.



NB. Um den sub 3 und 4 erwähnten Mängeln abzuhelfen, müßten an einem Werke bisherigen Systems noch eine Menge Koppelungen hinzutreten, wie Suboctavkoppel I, II und I—II, Superoctavkoppel I, II, I—II.

5. Es ist nicht möglich, irgend ein Register des I. Manuals gleichzeitig auf beiden Manualen und in Verbindung mit verschiedenen anderen Registern beider Manuale, zumal in verschiedener Anzahl, zu spielen.

6. Auch kann durch kein Manual die freie Kombination ersetzt werden.

7. Durch die in den neueren Orgeln sich findende automatische Pedalumschaltung — ein unentbehrliches Register — ist der Gebrauch der Pedalkoppel I beschränkt; es läßt sich für ein etwaiges Triospiel, für das man ev. einen streichenden Pedalbaß wünsche, kein Manualregister ankoppeln ohne Contrazug. Letzterer aber findet sich kaum irgendwo.[1])

Das sind eine Menge von Ausstellungen an einer modernen Orgel, Unvollkommenheiten, an denen selbst der Fachmann bisher achtlos vorübergegangen ist, und sie würden uns heute noch nicht zum vollen Bewußtsein gekommen sein, hätten wir nicht in der Translationsorgel ein System, das alle diese Mängel mit einem Schlage beseitigt. Wir brauchen nur obige Negationen ins Positive zu kehren, dann haben wir die Hauptvorzüge des neuesten Systems vor Augen.

Bei „freier Registrierung“ läßt sich jedes einzelne Register der ganzen Orgel frei und unabhängig auf jedem Manuale spielen; es sind deshalb die Registerzüge doppelt vorhanden in einer 1. Reihe für das I. Manual und in einer 2. Reihe für das II. Manual. Eine Unterscheidung zwischen Registern des I. Manuals und solchen des II. Manuals findet nicht mehr statt und sind auch sämtliche Register auf eine Windlade gestellt. Man wird also bei Angabe der Disposition nicht mehr von einer Orgel mit 7 Registern im I. und 5 Registern im II. Manuale, sondern nur von einer zweimanualigen Orgel mit 12 resp. 14 Registern (inkl. 2 Bässen) sprechen können.

Durch die „freie Registrierung“ ist die Ausnützung jeder Orgel beim idealen Standpunkt angelangt. Es läßt sich keine Registerkombination denken, die nicht ausführbar wäre. Da auch jedes Manuale die Stelle der freien Kombination vertritt, ferner durch Sub- und Superoctavkoppel die Verstärkung nach unten wie oben für alle Register gewonnen wird, so läßt sich schon bei einer kleinen Orgel eine staunenswerte Reihe von Kombinationen aller Art bei bekannter Tonfülle erzielen. Auch kann dem Pleno im I. Manuale das gleichvolle Pleno im II. Manuale gegenüber gestellt werden, wodurch bisher ungeahnte Effekte entstehen.

Als ein Hauptmoment muß hervorgehoben werden, daß durch das Translationssystem die Streitfrage über den Wert oder Unwert der Koppeln gleich dem gordischen Knoten mit einem Schnitte gelöst ist.

Wir leben im Zeitalter der Koppeln. Die Pneumatik leistet ihnen in ihrer unbeschränkten Agilität und Lenksamkeit einen solchen Vorschub, daß das Koppelsystem bereits in Übertreibung und Spielerei auszuarten droht. Welch eine Menge von Koppelungen sind heutzutage möglich geworden! Wie verkoppelt sieht doch ein moderner Spieltisch aus, wenn man den Deckel abhebt! In der Grabkirche zu Deggendorf findet sich ein Werk, bei welchem der Spieltisch für die Einrichtung nicht mehr ausreichte; es mußte eine weitere Relais-

[1]) Neuestens ist auch hier Abhilfe geschaffen.



anlage im Innern des Gehäuses ausgeführt werden. Dort kann man neben einer Baßkoppel, welche die Pedaltöne ins Manual heraufholt und zwar jedesmal nur den tiefsten des Manualakkordes, sowie neben „Normallageausschaltern“, die mit Hilfe der Superoctav das 8′ Register in ein 4′ Register verwandeln, auch als ganz hervorragende Novität und Rarität eine Expressionskoppel bewundern, welche die Verstärkung und Hervorhebung eines einzelnen Tones gestattet, aber infolge der außerordentlich diffizilen Spielart ihre praktische Bedeutung verliert.[1]) Für eine moderne zweimanualige Orgel nach bisherigem System lassen sich als Norm folgende Koppeln aufstellen: Sub- und Superoctavkoppeln I, II, I—II und II—I, d. h. im ganzen 8 Hilfsregister, von denen im Grunde nicht eines als überflüssig erscheint. Es sind sämtliche von reellem Werte für die Registrierung und das Pleno, und wenn man der Sache auf den Grund sieht, so zeigt sich in ihnen eben gerade das volle Streben nach dem Translationssystem, welches die ganze Frage in der einfachsten und glücklichsten Weise löst. Eine Sub- und Superoctavkoppel, die man als II—I anlegen kann, vereinigt hier in sich den ganzen Ballast obiger Koppelungen und hilft zugleich den Kostenpunkt überbrücken, was man bei der am Schlusse des Artikels behandelten Kostenfrage ja in Betracht ziehen wolle.

Dazu die bei jeder Orgel obligaten 2 Pedalkoppeln nebst automatischer Pedalumschaltung und eine Manualkoppel, die auch hier nicht überflüssig erscheint, denn durch sie allein ist es möglich, dem oben sub No. 9 angeführten Mangel bei Anwendung der automatischen Pedalumschaltung abzuhelfen und eine freie Ankoppelung der Hauptmanualregister ans Pedal zu erzielen.

Will man überdies auch die von im Pedalspiel ungeübten Organisten begehrte Baßkoppel, so läßt sich selbe durch Anwendung der Zwillingslade für die Pedalbässe herstellen.

Welch eine Menge von Vorteilen und Vereinfachungen bietet doch das Translationssystem!

Ein derartiges Werk ist und bleibt das Ideal eines jeden Organisten. Wie oft habe ich selbst im letzten Jahrzehnt darnach gerufen! Wie oft habe ich meine Orgelbauer, besonders einen daraus, einen sehr strebsamen Meister, animiert: „Denken Sie nach! Es ist die Zeit, daß die Translationsorgel ersteht! Es muß die freie Registrierung kommen!“ Der Unterschied zwischen einem ersten und zweiten Manuale muß fallen! Die Pneumatik trägt das Geheimnis sicher in sich; sie ist noch ein Wickelkind, sie wird noch wachsen und zur vollen Größe erstehen mit dem Translationssystem!

Damals hatte ich natürlich nur eine dunkle Vorahnung von der Möglichkeit des Problems und ich wußte noch nicht, daß bereits die verschiedensten Versuche nach dieser Richtung gemacht worden waren. Hat ja schon im Jahre 1873, also noch im Zeitalter der Mechanik, ein Orgelbauer die Aufgabe durch eine äußerst komplizierte Konstruktion auf elektromagnetischem Wege zu lösen gesucht. Weiterhin ist eine mechanopneumatische Einrichtung bekannt geworden, nach welcher für jeden Spielbalg zwei oder mehrere zu verschiedenen Klaviaturen gehörige Spielkanäle angeordnet sind; diese Kanäle sollen jeweilig mittels einer Schleife mit dem Spielbalg in Verbindung gebracht werden. Die Verwendung von Schleifen bringt jedoch die bekannten Übel-

[1]) — außer bei verbesserter Pedalumschaltung, wie sie bereits existiert und von F. Weise angewendet wird.



stände mit sich, welche in dem Klebenbleiben der Schleifen und in dem durch ihre Länge verursachten komplizierten Aufbau der ganzen Vorrichtung zu suchen sind.

Auch die bekannte hervorragende Firma Steinmayer in Öttingen hat sich schon mit dem Problem beschäftigt und, wie ich erfahre, in einer Lehranstalt zu Wassertrüdingen eine Translationsorgel aufgestellt, über deren Konstruktion mir nähere Angaben fehlen; offenbar ist sie noch zu umständlich, da sie nicht weiter ausgenützt wurde.

Darin liegt eben gerade die Hauptsache: Die Konstruktion darf nicht zu umständlich, sie muß möglichst einfach sein. Wenn man nicht darauf zu sehen hätte, und wenn der Kostenpunkt keine Rolle spielte, dann könnte man jederzeit sofort ein Translationswerk haben mit doppelter Lade und doppelter Registerzahl. Erst wenn wir die größtmögliche Einfachheit der Konstruktion erlangt haben, und wenn der höchste Grad der Billigkeit erreicht ist, können wir auf eine Dauerhaftigkeit des Werkes und auf allgemeine Einführung des Systems rechnen.

Ein bedeutender Fortschritt nach dieser Seite und die erste Überbrückung des Haupthindernisses ist geschehen durch ein Verfahren, das sich die Firma Faber & Greve von Salzhemmendorf in Hannover vom 2. Mai 1902 ab patentieren ließ. Hier tritt uns zum ersten Male die pneumatische Zwillingslade entgegen; doch ist sie über die Windlade und unter die Pfeifenstöcke gesetzt, ein etwas unzugänglicher Platz für eine immerhin diffizile Konstruktion (zumal bei Anwendung einer Federung!), wodurch nötige Korrekturen und die Übertragung auf bereits vorhandene Werke erschwert werden. Ähnlich ist es mit einem 1907 patentierten Verfahren der "The Aeolian Company" in Meriden, U. S. A., bestellt.

Einen weiteren Fortschritt auf der eingeschlagenen Bahn bedeutet das System, für welches der Orgelbaumeister W. Siemann von München in Kompagnie mit J. Gerhardinger von Marzoll gegenwärtig ein Patent anstrebt, das System, nach welchem die vielgespielte und vielbewunderte Orgel in der diesjährigen Münchener Ausstellung konstruiert ist. Wenn ich recht berichtet bin, so hat Hr. Lehrer J. Gerhardinger in Marzoll bei Reichenhall, ohne Kenntnis der bisherigen Versuche und unabhängig von den bereits vorhandenen Konstruktionen vor ca. Jahresfrist den genialen Gedanken von der „Zwillingslade" erfaßt, und hat, nachdem er bei einer Reihe von Orgelbauern und Experten vergeblich angeklopft, endlich in dem strebsamen Münchener Meister den fachmännischen Kompagnon gefunden und beide haben miteinander dann das System ausgearbeitet, das jetzt dem Patentamte vorliegt und in der Münchener Ausstellungsorgel seine erste Anwendung gefunden hat. Ich habe die genaue Zeichnung vor mir und kann versichern, daß mir die Einfachheit der Idee und die glatte, wenig komplizierte Ausführung derselben durchaus imponiert. Solange das patentamtliche Verfahren schwebt, läßt sich Näheres nicht mitteilen; allein im allgemeinen kann man konstatieren, daß es sich um eine Zwillingslade mit doppelter Windverteilung handelt. Während man bisher für ein zweimanualiges Werk doppelte Windlade nötig hatte, eine fürs erste und eine fürs zweite Manual, genügt hier eine einzige Windlade, zu der zwei Röhrentrakturen vom I. und II. Manuale aus führen; die eine davon mündet am vorderen, die andere am hinteren Ende der Windlade, und die eigentliche Konstruktion, welche die Umschaltung er-



möglicht, besteht in einer unter der Windlade angebrachten und mit der Windlade verbundenen Relaisanlage mit doppelter Windzuführung für jede einzelne Pfeife. Die Gesamthöhe der Lade beträgt hiebei 35 cm. Es liegt ein Hauptvorzug des Siemannschen Systems darin, daß sie infolge der praktischen Plazierung der Hauptkonstruktionsanlage nicht bloß eine leichte Regulierung etwa vorkommender Unregelmäßigkeiten ermöglicht, sondern auch den Umbau jeder bestehenden Orgel und die Anwendung auf jedes System zuläßt, sei es nun Kegel- oder Taschen- oder Membranenlade. Wie ich höre, fehlt es der Münchener Ausstellungsorgel nicht an Interessenten und Bewunderern aus allen, auch Fachkreisen, und sind bereits Bestellungen aus weiter Ferne und fürs Ausland eingetroffen.

Zu gleicher Zeit hat auch ein niederbayerischer Meister, der fleißige und strebsame Orgelbauer J. Weise in Plattling, sich des Gedankens bemächtigt und ihn mit der ihm eigenen Energie sofort in die Tat umgesetzt. Er hat nach einem noch etwas komplizierten Verfahren den Umbau der Kirchenorgel zu Münsing in Oberbayern ausgeführt und des weiteren eine schon vor Monaten durch den Unterzeichneten geprüfte, wohlgelungene Translationsorgel in der Pfarrkirche zu Gündlkofen bei Landshut aufgestellt. Desgleichen ist in seiner Werkstätte dieser Tage ein weiteres Translationswerk fertig geworden, das bei einer Probe und Besichtigung seitens spezieller Interessenten ungeteilten Beifall fand. Dasselbe ist für die Pfarrkirche in Grainet bestimmt und weist bereits verbesserte, einfachere Konstruktion auf mit nur 11 cm Gesamthöhe für die Windlade.

Auch die beiden weiteren niederbayerischen Meister L. Edenhofer in Deggendorf und der Kgl. Bayer. Hoforgelbaumeister M. Hechenberger in Passau erklären bereits, daß sie die Zwillingslade in ihr Programm aufgenommen haben. Eines ist sicher: wir sind bereits dem Ideal auf der Spur. Es werden noch manche Vereinfachungen auszudenken sein. Erklärt ja auch Gerhardinger bereits in einer Zuschrift, daß eine Verbesserung des Siemannschen Systems bevorstehe. Die Orgelbauer sind also mit allem Eifer daran, und so wird sich allmählig das Rechte finden. Und sollten keine Verbesserungen mehr kommen, so können wir mit dem bereits Gebotenen zufrieden sein. Es geht wie mit dem Zeppelin'schen Luftschiff. Gibt es auch noch einigen Aufenthalt, wir können getrost sein: Die Ära des Translationssystems ist angebrochen; das übrige ist nur mehr eine Frage der Zeit. Wir haben bereits ein System, das einfach genug ist, um alle Präzision im Gang und alle Dauerhaftigkeit für die Zukunft zu versprechen, und billig genug, um allgemeine Einführung und die Anschaffung auch für ärmere Kirchen zu ermöglichen. Und damit sind wir bei einer Hauptsache angelangt, die auch noch einiger Erörterung bedarf, beim Kostenpunkte.

Die Kosten sind schon heute nicht mehr unerschwingliche und es ist zu hoffen, daß sie sich mit kommenden Vereinfachungen noch weiter reduzieren lassen.

Man berechnet zurzeit die Mehrkosten für die hervorragende Neuerung auf 50 M. pro Register, wobei selbstverständlich die Bässe nicht in Betracht kommen. Edenhofer begnügt sich mit 45 M., Hechenberger verlangt heute noch 70—80 M. pro Register, wird aber sicher, schon mit Rücksicht auf die Konkurrenz, zurückgehen müssen. Es bleibt also einstweilen ein Ansatz von 50 M. pro Register. Rechnen wir nach dem heutigen hohen Verbandstarife



einen Durchschnittspreis von 400 M. für je ein Register einer zweimanualigen Orgel, so käme eine Translationsorgel mit 8 Registern auf ca. 3550 M., eine solche mit 10 Registern auf ca. 4450 M. (exkl. Gehäuse) zu stehen. Keine Kirchenverwaltung sollte in diesem Falle die Mehrkosten von 350 resp. 450 M. ansehen in Anbetracht der großen Vorteile des Systems. Gerade bei kleineren Werken kommen dieselben um so entschiedener zur Geltung; sie sind aber auch für größere Orgeln nicht zu unterschätzen. Es erhält dann eben nur ein Teil der Register — der hervorragende und charakteristische Teil, z. B. Principal, Gamba, Trompete, Cornett etc. die Zwillingslade zu entsprechender Abwechslung im Spiel und zur Verstärkung des Pleno im Nebenmanual.

Und nun erst zur Hauptsache! Ein denkender Ökonom hat einmal gesagt: „Das wundert mich eigentlich nicht von den Sternguckern" — Astronom war ihm ein spanisches Dorf, — „daß sie mit ihren Fernrohren die Sterne alle heraussuchen, einen nach dem andern, aber das kann ich nicht begreifen, auf welche Weise sie es herauskriegen, wie sie alle heißen."

Die Benennung macht auch in unserem Falle einige Schwierigkeiten, und ich habe bis jetzt noch nicht das rechte Wort gefunden, das mit einem Schlage den Nagel auf den Kopf träfe. Eigentlich sollte man nach amerikanischer Manier reklameartig jedem derartigen Werke einen großen Schild umhängen mit dem Namen „Reformorgel" in großen Lettern. Damit wäre die Neugierde geweckt im Publikum und der Interessent könnte sich dann schon nach den Geheimnissen umsehen, die der Titel verbirgt. Die Ausstellungsorgel in München würde dann entschieden noch mehr Publikum und Bewunderer anziehen und gar mancher der Sache aufmerksamer auf den Grund gehen, der an der bescheidenen Bemerkung von der „freien Registrierung" achtlos vorübergeht. Das sagt auch im Grunde zu wenig und ist nur für den bereits Eingeweihten genügend; man müßte erweitern und sagen: „Freie Registrierung mit sämtlichen Registern auf beiden Manualen." Die Orgelbauer sprechen gern von der „Zwillingslade" mit Rücksicht auf die Konstruktion; wollte man daraus den Namen „Zwillingsorgel" ableiten, so könnte der Laie damit ev. den Begriff der Doppellade verbinden; das eigentliche *Punctum saliens* ist mit „Zwillingsorgel" sicher nicht getroffen. Am prägnantesten scheint mir das System mit dem Begriffe der „Translation" ausgedrückt, weil ja, was der Hauptvorzug ist, die klingenden Register von dem einen Manuale auf das andere transferiert sind. Der Ausdruck „Translation" kann aber nur mit Rücksicht auf unser bisheriges System Anwendung finden. Mit der Zeit aber wird dieser Terminologie der Boden entzogen werden, weil uns überhaupt der Begriff unserer bisherigen zweimanualigen Orgeln verloren gehen wird. Denn das ist sicher: Ist nun einmal der Bann gebrochen, so wird das Ideal einer Orgel seinen Siegeslauf durch die Welt antreten und alle anderen Systeme verdrängen.

Da fällt mir eben zum Schlusse noch ein hochmodernes Paralogon ein. Vor einem Jahrzehnte kannte man in der Radfahrerwelt noch keinen „Freilauf"; heute ist derselbe obligat geworden und niemand sieht noch auf die Mehrkosten. Die Translation ist nichts anderes als der „Freilauf" der Register und wird sich unbedingt auch die Welt erobern.

Osterhofen **Peter Griesbacher**

# Über das Einspielen zu Choralgesängen

Dasselbe verfolgt einen doppelten Zweck: es soll dem Sänger der Ton angegeben werden, in dem er anzufangen hat, und zugleich die harmonische Verbindung von Tonarten, die einander ferne stehen, hergestellt werden. In gegenwärtiger Untersuchung fassen wir den ersten Zweck ins Auge. Hier erheben sich aber verschiedene Schwierigkeiten. Die Choralgesänge sind in den alten Kirchentonarten abgefaßt und ohne Begleitung gedacht; die Tonart der einzelnen Gesänge ist nicht immer gleich anfangs scharf ausgeprägt (man denke besonders an hypophrygisch); es wird also der Organist häufig in Verlegenheit kommen, in welcher Tonart er abschliessen soll, ja man wird in vielen Fällen zufrieden sein müssen, das *„minus malum"* (das geringere Übel) wählen zu können. Es mögen aber zwei Extremitäten gemieden werden. Wenn die betreffende Tonart sich erst im weiteren Verlaufe des Choralgesanges deutlich kundgibt, hat es keinen Sinn, schulmäßig richtig abzuschließen, falls dadurch dem Sänger das Treffen des Anfangstones unmöglich gemacht oder doch sehr erschwert wird. Andererseits muß man auch vom Sänger ein gewisses Vertrautsein mit den alten Kirchentonarten oder wenigstens eine gewisse Findigkeit voraussetzen, so daß er den Anfangston des betreffenden Choralgesanges trifft, auch wenn ihm derselbe nicht sozusagen in den Mund hineingelegt wird, auch wird er sich durch einen oder einige vorgeschlagene Töne nicht sofort in Verwirrung bringen lassen.

Wir legen unserer Untersuchung die *Medicæa* zugrunde; erscheinen unsere Ausführungen als richtig, so gelten sie ja auch für die *Vaticana.* Da es aus technischen Gründen nicht wohl angeht, die zahlreichen Notenbeispiele dem Leser vor Augen zu führen, geben wir unter ( ) nur die Vorzeichnungen der Transpositionen an, und es wird dann dem Leser ein Leichtes sein, sich die transponierte Melodie vor die Augen des Geistes zu stellen. Wir zogen Introitus, Offertorium, Communio und die Vesperantiphonen in den Bereich unserer Untersuchung, und was wir bringen, dürfte hinreichend sein, sich für Fälle, die wir nicht erwähnt haben, ein Urteil zu bilden. Kein Grund war vorhanden, die „Eltern" unserer modernen Tonarten, nämlich Äolisch und Jonisch, ins Auge zu fassen; sie kommen ja im Chorale selten vor. Letzteres findet sich in den von uns betrachteten Gesängen überhaupt nicht, ersteres ein einziges Mal (Communio am 18. Sonntag nach Pfingsten).

**I. Ton** (dorisch). Der regelmäßige Schluß des Vorspieles ist D-moll. Nach Umständen wird in der Quintenlage zu schließen sein. Dies ist bei der Communio am Feste des kostbaren Blutes (♭), im Introitus der Messen *Sapientiam sanctorum* (2♯) und *Salus autem* (am Feste mehrerer heiliger Martyrer außerhalb der Osterzeit) der Fall. Das Offertorium am Schutzfeste des hl. Joseph (2♯) kann man als in G-dur beginnend auffassen, will man nicht in E-moll 3 (Terzlage) schließen; dagegen wird der, bezw. werden die beiden vorgeschlagenen Töne des Offertoriums (2♯) am Schutzengelfeste nicht berechtigen, anders als in E-moll zu schließen. Zur ersten der O-Antiphonen *(O sapientia)* (4♭) schließt man wohl am besten in As 5, denn der Quartensprung am Anfang der Melodie steht doch einem Abschluß in F-moll etwas fremd gegenüber; und zur ersten Antiphon der zweiten Vesper von Weihnachten wird man nicht anders als in D-5 schließen können. Wir wollen nicht sagen, daß der gesetzmäßige Abschluß (E-moll) Pedanterie wäre, aber deutlicher und



sicherer ist jedenfalls der erwähnte Abschluß in Dur. Dieser Fall wiederholt sich oft in der dorischen Tonart, so am 22. Sonntag nach Pfingsten (2♯) und in der Antiphon *„Iste est Joannes"* 26. Dezember etc. Die Antiphon zum Magnificat der zweiten Weihnachtsvesper (2♯) verträgt sehr wohl einen Abschluß in G-dur und er ist vielleicht dem regelmäßigen E-moll vorzuziehen, da der Anfang der Melodie entschieden Durcharakter trägt. Zu den schönsten Choralgesängen gehört der in der dorischen Tonart stehende Vesperhymnus *„Ave maris stella."* Jeder moderne Zuhörer hört aber anfangs G-dur, weshalb es keinerlei Bedenken unterliegen wird, in dieser Tonart abzuschließen. Oder wie sollte es sonst geschehen? Der reguläre Schluß in D-moll ist undenkbar wegen des h, das die Melodie im dritten Tone bringt. Die Communio der Votivmesse anläßlich einer Papstwahl beginnt unverkennbar lydisch; also spiele man in F-dur ein.

**II. Ton** (hypodorisch). Wegen des großen Ambitus nach unten erscheint diese Tonart kaum untransponiert; sie ist in der Regel um eine Quart in die Höhe gerückt, steht also dann in G-moll, und man spielt regelmäßig in diese Tonart ein. Der Introitus der Messe am Herz-Jesu-Feste *(Miserebitur* ♭) hört sich in seinem Anfange eher mixolydisch oder etwa auch phrygisch an, man wird also nicht in G-moll einspielen, sondern mixolydisch (B, Es, F) oder B-5. Dagegen bildet der vorgeschlagene Ton im Offertorium am Feste des heiligen Aloisius (21. Juni 3♭) kein Hindernis, regelmäßig mit F-moll einzuspielen. Im Offertorium am Feste der Reinigkeit Mariens (dritter Sonntag im Oktober ♭) wird man am besten in G-moll 3 schließen. Bei der zweiten O-Antiphon (*O Adonai* ♭) und den übrigen vier spielt man am besten mixolydisch bezw. B-5 ein, während zu dem regelmäßigen Abschluß in G-moll die Anfangsquart der Melodie in einem zu schroffen Gegensatz steht. Am 4. Sonntag nach Pfingsten (3♭) und in ähnlichen Fällen (Offertorium am 11. und 17. Sonntag nach Pfingsten ♭) spiele man in der Quintlage ein.

**III. Ton** (phrygisch). Dieser Ton sowie sein plagaler, der vierte, nehmen bekanntlich unter den Kirchentonarten eine Ausnahmsstellung an, was namentlich in bezug auf den Anfang gilt, während der Schluß feststehend ist. Beim dritten Ton ist der Anfang nicht so verschiedenartig wie beim vierten. Die Melodie schwingt sich in den weitaus meisten Fällen gleich anfangs in die Höhe, und wenn keine Transposition stattfindet, wird man in C-dur einspielen; die Lage des Schlußakkordes richtet sich nach dem Anfang der Melodie. Schwierigkeit macht die Communio am Feste der Unbefleckten Empfängnis (8. Dez.). Am einfachsten wäre wohl in D-moll 3 zu schließen, richtiger wäre aber C-3, in welchem Falle die ersten drei Töne der Melodie als vorgeschlagene Töne nicht allzusehr ins Ohr fallen dürften.

**IV. Ton** (hypophrygisch). Hier läßt sich bezüglich des Einspielens kein allgemein geltender Grundsatz aufstellen, sondern es muß von Fall zu Fall dem guten Geschmack des Organisten überlassen werden, das Richtige zu treffen. So stellt sich der Introitus am Feste der sieben Schmerzen Mariens (Freitag nach dem Passionssonntag 2♯) als D-dur dar und es ist dementsprechend (Terzenlage) einzuspielen; hieher gehört auch die Communio am Feste der hl. Nereus, Achilleus .. außerhalb der Osterzeit 12. Mai (2♯). Als Gegenstück dazu sei das Offertorium am Feste des hl. Justin (14. April 2♯) angeführt (Quintlage). Die Communio am Schutzfest des hl. Joseph (2♯) hat am Beginn dorischen Charakter und es wäre E-moll 5 einzuspielen. Der

Introitus am Feste des hl. Hieronymus Ämilianus (20. Juli 2♯) weist bis zum Schlusse kaum phrygische Züge auf, man wird also ganz einfach D-3 einspielen; ebenso verhält es sich mit dem Anfang des Offertoriums am Feste des hl. Laurentius, obwohl im folgenden die Tonart besser zutage tritt. Der Introitus der Messe *Intret* (am Feste mehrerer Märtyrer außerhalb der Osterzeit 2♯) nähert sich (vor dem Psalme) der authentischen Tonart; einzuspielen ist aber wieder D-3, ebenso beim Offertorium an den Festen der Kirchenlehrer *„Justus ut palma."* Die Communio der Votivmesse zu Ehren der hh. Dreifaltigkeit (3♭) ist entweder mit C-moll 5 oder Es-3 einzuspielen, und es wird sich kaum endgültig entscheiden lassen, welcher von beiden Arten der Vorzug wird gegeben werden müssen, oder welche etwa als falsch zu verwerfen sei. Zum Offertorium der Votivmesse vom Heiligen Geiste (3♭) kann aber, will man nicht in Pedanterie verfallen, wohl nicht anders als in Es-3 eingespielt werden; in C-moll 5 zu schließen, geht nicht gut an wegen des zweiten Tones der Melodie, der sich mit dem abschließenden Akkord schlecht verbindet. Hierher möchten wir auch rechnen das Offertorium der Votivmesse vom hh. Sakramente (bezw. vom Fronleichnamsfeste) und den Introitus der Votivmesse vom hl. Kreuze. In den beiden soeben genannten Fällen hat die Melodie am Anfange einen besonders deutlich ausgeprägten Dur-Charakter. Die Antiphon zum Magnifikat am 8. Sonntag nach Pfingsten (2♯) zeigt einen merkwürdigen „Schlußcharakter", so daß man den phrygischen Schluß als Vorspiel gebrauchen könnte, in welchem Falle der erste Ton der Melodie als vorgeschlagen erschiene. Rein in modernem Dur beginnt dagegen die Antiphon zum Magnifikat am 17. Sonntag nach Pfingsten (2♯), also ist in G-dur abzuschließen. Dasselbe gilt vom folgenden Sonntag, nur ist hier die Quintlage zu nehmen. Vor der vierten Antiphon der zweiten Vesper des Weihnachtsfestes (2♯) wird etwa in Fis-moll geschlossen, so daß der erste Ton der Melodie als vorgeschlagen erscheint. So ziemlich ratlos steht aber der moderne Organist (Musiker) vor der vierten Antiphon am Feste des hl. Joseph (3♭) und wir lassen es dahingestellt sein, welcher Ausweg sich etwa als ein „geringeres Übel" finden ließe. Lydischen Charakter trägt der Anfang des Introitus am 21. Sonntag nach Pfingsten (3♭), obwohl der erste Ton regelmäßig ist; man spiele also in As ein.

Am harmlosesten ist entschieden der **V. Ton** (lydisch) und seine plagale Tonart **der VI.** Ersterer streift transponiertes Jonisch; und wenn das h, um den Tritonus zu vermeiden, in b vertieft wird, so geht nur zu leicht dadurch die Eigenart der Tonart verloren. Es ist also einfach in Dur einzuspielen und nur zu sehen, welche Lage des Abschlusses die Melodiebildung erheischt. Das Offertorium am Feste der Erscheinung des Herrn (3♯) trägt, obwohl lydisch, anfangs so entschiedenen Mollcharacter, daß man in Fismoll 3 einspielen wird.

**VII. Ton** (mixolydisch). Der mixolydische Schluß ist bekannt; modern würde man sagen: Er besteht in einer Halbkadenz, in der der Ober- die Unterdominant vorausgeht. Er ist in den weitaus meisten Fällen zu gebrauchen und Ausnahmen sind selten. So ist bei der ersten Antiphon am Feste der hh. Philipp und Jacob (1. Mai 4♭) einfach in As-dur einzuspielen, ähnlich wie bei der fünften Antiphon am Kreuzerhöhungsfeste (3. Mai 3♯) in A-dur zu schließen ist. Bei der ersten Antiphon der ersten Vesper am Feste des hl. Joannes des Täufers (24. Juni 3♯) kann man entweder regelmäßig ein-



spielen, wobei der erste Ton als ein vorgeschlagener erschiene, oder in Fis-moll, was wohl der Tonart etwas nahe tritt, aber etwaige Mißverständnisse leichter ausschließt.

Der **VIII. Ton** (hypomixolydisch) findet sich sehr häufig. Schwierigkeit bietet die Communio am Feste Mariä Lichtmeß. Der Anfang schielt ins Lydische, der Quartensprung anfangs hindert aber in F-dur einzuspielen, eher vielleicht ist also D-moll brauchbar, falls es nicht am besten ist, doch mixolydisch abzuschließen, allerdings so, daß der Schlußakkord in der Quintlage erscheint. Bei der Communio am Herz Jesu-Fest (Messe *Miserebitur*) wird dagegen regelmäßig eingespielt trotz der vorgeschlagenen Töne, die ja einen halbwegs geübten Sänger nicht beirren können. Dasselbe ist der Fall bei der Antiphon zum Magnifikat am 26. Dezember, zweite Vesper des hl. Stephan; die Antiphon in der ersten Vesper (wenn man von einer ersten „Vesper" sprechen kann, wird ja doch am hohen Weihnachtsfeste der Heilige bloß kommemoriert) beginnt mit der Dominante der Tonart c; man wird hier mixolydisch einspielen oder wohl auch — was jedenfalls sicherer ist — in C-dur. Dasselbe gilt auch für die dritte Antiphon vom Osterfest *(Erat autem)*. Die zweite Antiphon am Pfingstsonntage beginnt (modern angesehen) mit dem D-moll-akkord, es ist also jedenfalls das einfachste so einzuspielen und der „gesetzmäßige" Abschluß *saperet pedanteriam,* zumal die beiden Noten auf ni *(non Domini)* phrygische Färbung tragen. In erhöhtem Maße gilt dies von der Antiphon zum Magnifikat am 9. Sonntag nach Pfingsten, die rein lydisch beginnt, weshalb es ganz unvernünftig und unästhetisch wäre, der Zahl VIII zuliebe im 8. Tone zu schließen. Die Antiphon am Sonntag innerhalb der Octav von Weihnachten beginnt mit G, wendet sich aber dann unverkennbar nach Lydisch; es könnte also wohl auch in F-dur eingespielt werden. Dasselbe ist beim Introitus am 3. Sonntag nach Ostern der Fall.

Seitenstetten **P. Isidor Mayrhofer**

# † Abt Benedikt Sauter und Erzabt Plazidus Wolter O. S. B.

Die Beuroner Benediktinerkongregation hat im Jahre 1908 zwei Männer verloren, mit denen sie die erste Periode ihrer Geschichte, die Periode der Gründer und Stifter, zu Grabe trug: am 7. Juni starb in der Abtei Emaus-Prag Abt Benedikt Sauter und am 13. September zu Beuron Erzabt Plazidus Wolter. Die Namen beider Prälaten werden stets einen guten Klang haben in der Geschichte des Benediktinerordens, sie spielen aber auch eine Rolle in der Geschichte der Restauration des Kirchengesanges in Deutschland, und deshalb sind wir berechtigt, ihnen an dieser Stelle einen ehrenden Nachruf zu widmen.

Anfangs der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, als die beiden Brüder Maurus und Plazidus Wolter, Mönche der Abtei S. Paul in Rom, die ersten Keime der Beuroner Kongregation in die deutsche Erde senkten, stand es mit den kirchenmusikalischen Verhältnissen in ihrem Heimatland nicht sonderlich günstig. Vielfach hatte man das Bedürfnis nach einer gründlichen Restauration der Kirchenmusik, speziell des Choralgesanges, gefühlt. Der

Cäcilienverein war schon damals unter Witts, später Haberls Leitung, energisch und glücklich an der Reformarbeit beteiligt. Tüchtige Gelehrte, wie Lambillote, Hermesdorff, R. Schlecht u. a. weihten Zeit und Kraft ihres Lebens fast nur der Wiederbelebung des Choralgesanges. Allein allseits befriedigende Resultate erzielten diese edlen Bestrebungen damals noch nicht. Ganz besonders war die Choralforschung und -bewegung wie in Frankreich, so auch in Deutschland noch in ihren ersten Anfängen und hatte vielfach mit fast unüberwindlichen Schwierigkeiten zu kämpfen; war ja doch in jener Zeit das Verständnis für den alten Choral den weitesten Kreisen noch verschlossen, hörte man doch so viel vom „aschgrauen", „herzzerreissenden" Choral reden. Da gehörte sicherlich ein weiter Blick und großer Mut dazu, wenn die Stifter der Beuroner Kongregation in ihre Deklarationen zur Ordensregel als bindende Norm den Satz aufnahmen „tam in officio divino quam in missa conventuali licet gregoriano tantum seu firmo cantu uti" „im göttlichen Offizium wie im Konventamt darf nur gregorianischer Choral gesungen werden" (declaratio 2 zu caput 18).

Von dieser Bestimmung ist viel Segen und fruchtbare Anregung ausgegangen für die Entwicklung des liturgischen Gesanges in Deutschland, sie hat die Kongregation zum Horte des Chorales gestempelt, ihre Klöster zu Zentralstätten des Choralgesanges herangebildet. Ungezählte haben seitdem im Laufe der Jahrzehnte aus dem reichen Borne geschöpft, der dieser Bestimmung entsprungen, haben in den Klöstern der Kongregation Verständnis und Begeisterung geholt für den echt liturgischen Gesang.

Heute, da der alte Choral wieder in der ganzen Kirche seine ursprüngliche, rechtliche Stellung zurückerhalten hat, muß man mit Dank jener Männer gedenken, die, mit weitschauendem Blicke ihrer Zeit gleichsam vorauseilend, in idealem Sinne, mit selbstlosem Eifer, mit der ganzen Kraft ihres Wissens und ihrer Persönlichkeit diese Glanzperiode langsam vorbereiten halfen. Zu diesen gehört sicherlich auch der verstorbene Erzabt Plazidus Wolter. Er hat die Choralrestauration nicht bloß durch die prinzipielle Richtung gefördert, die er mit seinem Bruder seiner Stiftung von Anfang an gab, er hat sich auch sonst als Prior von Erdington (England, 1876—78), als Abt von Maredsous (Belgien, 1878—1890) und als Erzabt von Beuron (1890—1908) jederzeit als verständnisvollen Mäzenas der kirchenmusikalischen Bestrebungen erwiesen. Zeuge davon sind auch die großen, zum Teil elektrisch-pneumatischen Orgelwerke, die unter ihm in den meisten Klöstern der Kongregation erstanden: so zählt die Orgel in Beuron 55 Register, in Emaus-Prag 62, in Seckau 56 Register, in Maria Laach ist sie im Bau begriffen. Zeuge davon sind auch die kirchenmusikalischen Jahreskurse in Beuron, deren Anfänge der 80jährige Greis mit dem regsten Interesse begleitete.

Mit klarem Blicke hatten die Stifter der Beuroner Kongregation erkannt, daß Liturgie und Choral eng miteinander verbunden sind, daß die Liturgie zu ihrer vollen Entfaltung, wie sie ihnen als Ideal vorschwebte, notwendig den Choralgesang verlange. Zur Ausführung dieser Idee sandte ihnen die Vorsehung einen Mann, der für diese Aufgabe voll und ganz geeignet war, P. Benedikt Sauter. Geboren am 24. August 1835 zu Langenenslingen in Hohenzollern wurde er nach Vollendung seiner Studien in Sigmaringen, Bonn, Freiburg und Rom 1858 zum Priester geweiht. 1862 schloß er sich, dem Rufe Gottes folgend, den beiden Brüdern Wolter an. Er war bestimmt, in

der „Schule des göttlichen Dienstes" zu Beuron eine Schule des Choralgesanges zu gründen. Ideal veranlagt, mit seltenem Verständnis für die heilige Liturgie, mit nie ermüdendem Eifer für die Zierde des Hauses Gottes, kunstsinnig, mit reich entwickeltem ästhetischem Gefühl, trat er an seine Aufgabe heran. Unter der Leitung des genialen Abts Guéranger durfte er in Solesmes eine monastisch-liturgisch-gesangliche Schulung durchmachen, wie man sie sich hätte kaum besser denken können. Doch was er hier in der Schule edler begeisterter Freunde der Liturgie und des Chorals, besonders Pothiers, gelernt, nahm er nicht bloß passiv in sich auf — P. Benedikt neigte zu sehr zu origineller, selbständiger Tätigkeit, als daß er nicht dies alles in sich zu vollstem geistigem Eigentum verarbeitet, auf deutsche Verhältnisse angewandt, dem deutschen Fühlen und Empfinden nähergebracht hätte. So ist P. Benedikt Sauter zum Gründer der Beuroner Choralschule geworden, die dann nachher unter seinem ebenbürtigen Schüler P. Ambrosius Kienle zu noch höherem Glanze gelangen sollte. P. Benedikts Verdienste liegen nicht auf dem Gebiete der Choraltheorie und -forschung, er beschäftigte sich nicht mit der Wiederherstellung der alten Melodien, er war eine durch und durch praktisch veranlagte Natur, hierin, auf dem Gebiete des Choralvortrags, liegen seine Hauptverdienste. Er war ein gottbegnadeter Sänger, ausgerüstet mit einer klangvollen Stimme und tiefer musikalischer Empfindung. Nichts haßte er so sehr als geistloses, blutleeres, schablonenhaftes Singen, bei ihm bekam jedes Stück seine eigene passende Färbung, wie instinktiv erfaßte er sofort die Elemente einer Melodie, nicht durch langes Überlegen und Zerlegen. Seine Künstlernatur ließ ihn ohne langes Suchen das Richtige finden. Sein Choralvortrag war ein durch und durch origineller, vielleicht für den einen oder andern etwas zu subjektiv gefärbt, getragen von seiner ganzen Persönlichkeit; bei ihm ging im Gesang der ganze Mann auf. Den Geist, die Seele des Choralvortrags zu lehren, das fühlte er als seine Hauptaufgabe. Allen seinen zahlreichen Bewunderern und Schülern wußte er etwas von diesem Geiste einzuhauchen.

Um diesen Geist auch der Nachwelt zu überliefern, veröffentlichte er 1865 sein epochemachendes Werkchen „Choral und Liturgie." Hier läßt er in die Werkstätte seiner Kunst schauen, deckt die verborgenen Kräfte und Triebfedern seines idealen Choralgesanges auf. Wunderschön und von bleibendem Wert sind seine Darlegungen über die Aufgabe der Liturgie, über den innigen, ja notwendigen Zusammenhang zwischen Choral und Liturgie, die der Nährboden für jenen ist, über den Gebetscharakter des Chorals, über den Akzent des Hl. Geistes, der dem Vortrag die höhere Weihe geben soll. Die Abschnitte über die Methode der Ausführung, über den Rhythmus des Chorals, über das Verhältnis des Textes zur Melodie sind weniger gelungen, oder besser gesagt, hierin hat die Choralforschung der letzten Jahrzehnte weiter geführt, was Erkenntnis der musikalisch-rhythmischen Grundprinzipien, des melodischen Aufbaues, der Wiederholung sogenannter typischer Gesänge etc. anlangt. In der zweiten Auflage, die der schon erblindende Abt unter dem Titel „Der liturgische Choral" 1903 seinen Söhnen diktierte, hat er auch manche seiner früheren Aufstellungen fallen gelassen.

P. Benedikt Sauter hatte sich in seinem Werkchen hohe Ziele gesetzt, er erstrebte nichts anderes als die Umwandlung des Kirchengesanges in Deutschland, er wollte dem liturgischen Gesang, dem Choral die Bedeutung und







Stellung im Kulte wiedergeben, die er früher innehatte. Wenn er auch dieses Ziel nicht voll erreichte, hat er doch einen nicht zu unterschätzenden, nachhaltigen Einfluß damit ausgeübt, besonders durch die lichte, klare Betonung der Prinzipien. In die Polemik hat Abt Sauter nie eingegriffen, er liebte den Kampf nicht, sein Schüler P. Ambrosius Kienle war mehr dazu veranlagt; der Lehrer warf die Prinzipien hinein in die Kreise der Kirchenmusiker und ließ sie selbst wie einen Sauerteig wirken. Mit lebhaftestem Interesse verfolgte er die Entwicklung der Choralfrage und hatte die Befriedigung, noch den vollen Sieg der Sache zu schauen, für die er sein ganzes Leben all' seine gottbegeisterte Kraft eingesetzt hatte.

Am Pfingstfeste holte der Herr seinen treuen Diener ab, auf daß er im ewigen Himmelschor mit nie versagender Stimme das Alleluja weiter singe, das er so innig-fromm zur Erbauung der Gläubigen so oft im Mönchschor gesungen. Möge die edle Begeisterung, mit der er zeitlebens dem Chorale zugetan war, fortleben von Geschlecht zu Geschlecht.

Beuron **P. Pius Bihlmeyer** O. S. B.



## Zur Geschichte des deutschen Kirchengesanges

1. Joseph Greving hat jüngst in seinen „Reformationsgeschichtlichen Studien und Texten" (Heft 4 und 5, Münster i. W., 1908) „Johann Ecks Pfarrbuch für U. L. Frau in Ingolstadt" in einer vortrefflichen Ausgabe veröffentlicht.[1]) Das Buch stellt sich dar als sehr wichtigen und interessanten Beitrag zur Kenntnis der pfarrkirchlichen Verhältnisse in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Johann Eck war 1525 Pfarrer der Ingolstädter Marienkirche geworden. Er hatte kaum die Pastoration übernommen, als er schon begann, ein „Pfarrbuch" anzulegen, „um alles das darin zu notieren, was für ihn und seine Nachfolger in bezug auf die Verhältnisse der Pfarrei wissenswert erschien" (Greving a. a. O., S. 2). Aus den zahlreichen Notizen, die sich hier auch für den Kirchenmusiker und Liturgiker finden, hebe ich diejenigen heraus, die sich auf den deutschen Kirchengesang beziehen.

Zum ersten Adventsonntage wird bezgl. des Predigtliedes die offenbar für die Adventsonntage überhaupt geltende Bemerkung gemacht:

„In sermone pro invocatione canitur: ‚Mittel unseres lebens etc.'"

Für den Weihnachtstag notiert Eck:

„Sermo fit post prandium; sit brevis et pro invocatione canitur: ‚Der tag, der ist so freidenreich.'"

Bei Septuagesima steht die Notiz:

„In mittel unseres lebens zeit."

Am Ostertage wird zur nächtlichen Auferstehungsfeier das alte deutsche Osterlied gesungen („cooperantes deferunt imaginem Crucifixi post summum altare et loco ejus recipiunt imaginem Christi resurgentis et, statuentes illam super altare, incipiunt letabundi): ‚Christ ist erstanden'!" (Vgl. auch bei der Auferstehungsfeier die Sakramentsprozession, für die ein besonderer Ritus angeschlagen wird: „cantante choro alternatim cum populo: ‚Victimae pa-

[1]) Vgl. z. B. die anerkennende Besprechung von O. Clemen in Sybels „Hist. Zeitschrift", Bd. 101 (1908), S. 380—382.



schali' ..."). Beim feierlichen Osterhochamte: „sub ‚Alleluja' solet [ali]quando cani ‚Christ ist erstanden'." Und nach der Vesper des Ostertages: „Pro populo canitur: ‚Christ ist erstanden'."

Zum Pfingstfeste bei der dramatischen Darstellung der Sendung des Hl. Geistes u. a.: „pro populo canitur ‚Khum heiliger Geist'."

2. In das 14. Jahrhundert führt uns der vor kurzem von Franz Arens herausgegebene „liber ordinarius der Essener Stiftskirche" (Paderborn, 1908). In der Stiftskirche zu Essen las oder sang in der Weihnachtsnacht nach der ersten Messe der Diakon die Genealogie nach Matthäus: „Quo libro generationis finito, populus cantat cantionem de Nativitate Domini teutonice et conventus ‚Te Deum laudamus' complendo matutinas usque ad collectam et presbiter similiter" (bei Arens, a. a. O., S. 25). In der Osternacht wurde in dramatischer Weise vor dem Te Deum der Matutin die sog. visitatio sepulchri gefeiert: „Quo facto populus cantat cantionem teutonicam de resurrectione. Tunc hac cantione finita cantus incipiet: Te Deum laudamus!." (a. a. O., S. 75).

Paderborn **Dr. Hermann Müller**

---

## Das Konzil von Clovenshoe (747)

Über die ältesten kirchenmusikalischen Verhältnisse auf den britischen Inseln sind wir sehr mangelhaft unterrichtet. Infolge der starken Betonung, welche man der (durch den Hinweis auf Beda, Wilhelm von Canterbury, Egbert von York u. a. belegten) Einführung des gregorianischen Gesanges in England beizumessen gewohnt ist, liegt auch die frühere Zeit vielfach außerhalb des Gesichtskreises unserer Forscher, die ihr Hauptinteresse dem römischen Ritus zuwenden. Es wäre zu wünschen, daß die kirchenmusikalische Forschung (wenn auch ihre Hauptwege selbstverständlich in Rom münden) in Zukunft auch andere Fingerzeige nicht unberücksichtigt ließe.

Einen solchen Fingerzeig bieten die Beschlüsse des Konzils von Clovenshoe (747), auf welches bereits Peter Wagner in seiner „Einführung in die gregorianischen Melodien" hingewiesen hat. Dieser Gelehrte zitiert (a. a. O. S. 235) den Konzilsbeschluß „daß in allen Kirchen der liturgische Gesang treu gepflegt werden solle, und zwar nach dem Gesangbuch, welches von Rom geschickt worden war."

Wenn man bedenkt, daß es sich um das Jahr 747 handelt, so erscheint der Beschluß fast selbstverständlich. Soll doch schon zu Lebzeiten des heiligen Gregor der nach ihm benannte Gesang nach Britannien gekommen sein. Allein es folgt in dem Konzilsbeschluß noch ein Nachsatz: „an den drei Tagen vor Himmelfahrt aber nach der Weise unserer irischen Vorfahren,"[1]) und diesen Nachsatz halte ich für sehr wichtig.

Denn, da nach den walischen Traditionen das Christentum bereits von Joseph von Arimathia,[2]) unzweifelhaft aber von Glaubensboten im 2. Jahr-

[1]) Vergleiche: Hefele „Konziliengeschichte" III., Mansi *„Sacr. Concil."* .... Fleischer „Neumenstudien" II. 66, Nagel „Gesch. d. Mus. in Engl." I. 19.

[2]) *„Jolo Manuscripts"* 7 u. 343.

8*



hundert[1]) nach Britannien gebracht wurde, — schon im Jahre 180 n. Chr. gründet König Lucius (recte: Lleirwg) die erste Kirche zu Llandaff[2]) — muss es doch gewiss schon vor dem gregorianischen einen anderen liturgischen Gesang in Britannien gegeben haben.

Der Beschluss des Konzils von Clovenshoe beweist, daß an diesem altkeltischen Ritus, an dieser altkeltischen Art von Kirchenmusik hartnäckig festgehalten wurde. Wenigstens drei Tage im Jahre blieben der altkeltischen Form der Gottesverehrung frei. Welcher Art diese gewesen sein mag? Wir können es aus den Bräuchen erschliessen, gegen die sich das Konzil von Clovenshoe besonders wendet. So heisst es z. B. im 12. Kanon:[3])

*„Ut presbyteri sæcularium poëtarum modo in ecclesia non garriant, ne tragico sono sacrorum verborum compositionem ac distinctionem corrumpant, vel confundant, sed simplicem sanctamque melodiam secundum morem ecclesiæ sectentur* . . . . also: *sæcularium pætarum modo*", *„tragico sono* . . . . . kein tragödenhafter Ton, keine Art des bei weltlichen Dichtern üblichen Vortrags sei geduldet![4]) Sollten dies die Charakterzüge der altbritischen Kirchenmusik gewesen sein?

Ich glaube, die Vermutung kann mehr als blosse Vermutung sein. Denn der Poeten und Tragöden hat es unter den Kelten Grossbritanniens zu allen Zeiten genug gegeben.

Nun achte man auf die Vorschrift des 20. Kapitels der Konzilsbeschlüsse von Clovenshoe: *„ut ex monasteriis citharistæ, aliique fidicines expellerentur.“* Zu dem tragödenhaften Ton der selbstvortragenden Dichter kommt nun noch die *„cithara“*, die Harfe: Kann man ein besseres Bild der keltischen Barden entrollen?

Der altkeltische Ritus war also — wie es scheint — nichts weiter als die alte Bardenkunst im gottesdienstlichen Gewande. Wahrscheinlich wurde sie aus dem alten druidischen Gottesdienst ohne viel Änderung in den christlichen Gottesdienst hinübergenommen. War doch auch die Ähnlichkeit der keltischen Barden mit den hebräischen Propheten, vor allem mit König David, dem selbstdichtenden, selbst die Harfe schlagenden und im Tempel tragödenhaft rezitierenden und tanzenden Sänger in die Augen springend. Ja, der heilige Hieronymus sagt sogar, das Instrument der keltischen Barden sei dasselbe gewesen wie dasjenige Königs Davids.

---

[1]) Den Beweis gibt u. a. Tertullian, *Adv. Judæos* 7: *„Britannorum inaccessa Romanis loca, Christo vero subdita (!).* Andere Zeugnisse sind zusammengestellt bei Usser *„Brit. eccl. ant.“* cap. 1—7 und bei C. G. Schoell *„De ecclesiasticæ Britonum Scotorumque historiæ fontibus“* (Berlin 1851) pag. 44—48. Vergleiche auch Poste *„Britannic researches“* pag. 385 ff., Wright *„The Celt“* pag. 296—299, Bund *„The Celtic Curch of Wales“* etc. etc.

[2]) Siehe *„III Trioedo Ynys Prydain“* 35, 62 (Triaden der Insel Britannien). *„Jolo Manuscripts“* 10, 38, 40, 353, 414, 417. — Vergl. Usser *„Brit. eccl. ant.“* cap. 3 ff.; *„Transactions of the Cymmrodorion“* I. 59—70, Williams *„Ecclesiastical antiquities“* cap. 1—2.

[3]) *Tom. VI. Conc. ed. habb.* p. 1577. Vergleiche Gerbert *„de canta et musica sacra“* I. 86.

[4]) Man achte darauf: Es wird als selbstverständlich angenommen, daß der Dichter zugleich Rezitator ist. Eine treffende Kennzeichnung der Bardenkunst!



Gerade deshalb, weil die jüdisch-christliche Lehre dieselbe Art der Gottesverehrung kannte wie die alte druidische, mag das Christentum zuerst in ganz Europa auf den britischen Inseln festen Fuss gefasst haben.

Und so zeigt denn der Passus in den Konzilsbeschlüssen von Clovenshoe, daß auf den britischen Inseln eine gewisse Selbständigkeit des Gottesdienstes in künstlerischer Eigenart sich zu behaupten suchte, und daß, — wenn nicht geographisch und materiell, so doch in ideeller, in künstlerischer Beziehung — im Mittelalter dasjenige fortbestehen blieb, wofür Tertullian[1]) die Bezeichnung geprägt hat: *„Britannorum inaccessa Romanis loca, Christo vero subdita."*

Wien **Dr. Viktor Lederer**

## Alte Praktiker

Es ist eines der Kennzeichen unserer „aufklärungsstolzen" Zeit, daß sie sich, wo es nur immer angängig erscheint, an der Spitze aller Kulturentwickelung stehend meint. Wir gehören weder zu den Rückwärtssehern, die die „gute, alte Zeit" bei jeder nur möglichen Gelegenheit gegen die „verderbte" neue ausspielen, von der Fr. Paulsen schon längst behauptete, daß sie wohl „nie Gegenwart" gewesen — noch zu den Gegenwartsoptimisten, die von der Zeit träumen, wo der Schlotenwald einer modernen Fabrikstadt noch seinen Dichter finden wird. Wir erkennen auf wirtschaftlichen und betriebstechnischen Gebieten den ungeheuren Fortschritt der neueren Zeit dankbar an. Aber uns will es scheinen, daß der Einfluß des modernen Lebens auf die Raschheit der Lebensfunktionen auch eine Beschleunigung der Lebensbetätigung auf Gebieten herbeigeführt hätte, die eine Bedrängung nie zulassen. Wir meinen die an Überstürzung grenzende, zu frühe Kraftentfaltung auf den Gebieten der Erziehung im allgemeinen, im besonderen der Erziehung zur Tonkunst.

Es liegt klar zu Tage, daß die Schnelligkeit der Produktion das Fabrikat verbilligt, aber auch verschlechtert hat. Das Streben, daß alle Fragen der Belehrung, des Unterrichts, der Erziehung, des Menschwerdens möglichst umgehend erledigt werden sollen, um Zeit zu gewinnen, Geld zu sparen und das Gelernte möglichst früh in eine Erwerbsquelle umzusetzen, hat in der Gegenwart eine Ausdehnung und Schärfung erfahren, die Stoff zu ernstem Nachdenken bietet.

Bis zu einem gewissen Grade verträgt nun zwar auch die Kunsterziehung eine Steigerung des Fortschritts und des Ablaufes ihrer einzelnen Disziplinen. Aber der alte Erfahrungssatz „gut Ding will Weile haben", dürfte auf keinem Gebiete dringender seine Anwendung fordern und empfindlicher seine Außerachtlassung strafen, als in der Kunsterziehung.

Gerade dieser Teil der Erziehung: allgemeine Menschenbildung durch Kunstbildung beansprucht eine gewisse Sicherstellung vor dem Zuge der rastlos vorwärts treibenden Zeit; gerade die Kunsterziehung bedarf in unseren Tagen mehr wie je der Besinnung auf ihre eigenen Gesetze, als deren oberstes

[1]) Adv. Judæos 7.



genannt werden muß die Heraushebung des Kunstjüngers aus dem Getriebe des Tages und aus dem Gedränge des Weltjahrmarktes, die intensive Führung des Zöglings bis dahin, wo ihm die Kunstwelt mit ihren Wundern und Schätzen und reinen Geistesfreuden aufgeht und er zur Mündigkeit herangereift sich fühlt: Sicherung der Ruhe, in der allein die Seele zum Schauen, Genießen und Blühen gelangt.

Diese Beeinflussung der Kunsterziehung durch die besonderen Lebensverhältnisse der Gegenwart äußert sich noch darin, daß die Kunstausübung eine einseitige Bewertung erhalten hat nach ihrer rein technischen Seite. Alles, was an der Kunst erlernbar ist, hat eine Wertschätzung und Ausbildung erfahren, die ans Unglaubliche grenzt. An und für sich ist diese Erhöhung der Kunstfertigkeit kein Übel, sondern kommt der Kunst selbst für reproduktive Zwecke zugute. Ein Mißstand entwickelt sich aber dann — und er muß sich entwickeln — wenn eine Uberschätzung des Begrifflichen, des Lehr- und Lernbaren in der Kunst eintritt zu ungunsten des Kunstinhaltes, des Kunstlebens, des künstlerischen Innenlebens, das eine unfaßbare Größe bleibt.

In dieser Hinsicht will es uns manchmal scheinen, als wäre über unsere Tonkünstler — seien es die produktiven oder die reproduzierenden Meister — eine Art Ernüchterung gekommen, so daß die Auffassung der Tonkunst als etwas Göttliches, Übernatürlich-Waltendes mehr und mehr einer rein äußerlichen Einschätzung Platz gemacht hat. Die Auffassung der Kunst als etwas Heiligen hat, wie es scheint, gelitten.

Diese neue Beurteilung von Kunst macht sich auch mehr und mehr geltend in der Gesangsbildung. Tausende haben sich zu ihrem Dienste herangedrängt und wollen es rasch zu Erfolgen an Ruhm und Geld bringen. Darum ist das Fieber der Goldsucher über die meisten der Gesangsjünger gekommen zum Schaden ihrer selbst und zum großen Nachteile der Kunst. Wie stark sticht dieses Gebahren ab gegen den Ernst, die Ruhe und Hochschätzung, die die Alten der Kunst entgegenbrachten, im besonderen der Gesangskunst. Sie waren durchdrungen von dem Walten einer festen Gesetzmäßigkeit in der Kunstentwicklung, das der Leipziger Universitätsprofessor Amadeus Wendt in die Worte kleidete: „Alles Göttliche wird nur in Ruhe geboren."[1]) Der tiefe Zusammenhang zwischen Kunstpflege und allgemeiner Bildung ist großenteils verloren gegangen und an seine Stelle isolierte Kunstmechanik getreten, die mit dem geschickten Handgriff die hohe Kunst zu fassen sucht.

Die Kunst der alten Sangesschule — wie einseitig sich die Pflege des Bravourgesanges auch im Bilde der Musikgeschichte ausnehmen mag — beruhte auf einem ungeheuer ernsten und psychologisch glücklich zurechtgelegten Studium. Wenn wir hören und lesen, wie die erste Vorbereitungszeit zur Gesangskunst beinahe ein Jahrzehnt dauerte und das Studium nach abgelegter und bestandener Probe das ganze Leben lang nicht aufhörte, da will uns der heutige Stimmendrill in seinem künstlerischen Werte manchmal recht fraglich erscheinen.

Jene alten Praktiker waren durchdrungen von der Hoheit ihrer Aufgabe als Lehrer der Kunst. Ihnen erschienen Kunstwerke als „Resultate und Symbole eines gebildeten Gemüts", als „Abdrücke des Lebens in seiner Fülle".[1])

---

[1]) Leipziger „Allgemeine musikalische Zeitung", 1811. S. 283 ff.



Man verlangte damals noch nicht, „daß sich die Kunst herablasse zu den Ungebildeten und Unreifen“. „Dadurch vernichtet sich die Kunst selbst“. (ibid.)

Daher war der Studienplan wahrhaft künstlerisch bildender Lehrer so eingerichtet, daß auch die einschlägige Wissenschaft der Geschichte und zu einem Teile Mathematik mit in die Lektionspläne eingeschlossen war, wodurch eine der wichtigsten Forderungen Hugo Riemanns für die Studienpläne der heutigen Konservatorien erfüllt worden war. Darum zeigt der Lehrstoff der alten Sangesmeister, weil sie ohne Umwege auf ihr klar geschautes Ziel losgingen, ein auffallendes Merkmal: eine starke Beschränkung. Wir zweifeln nicht, daß die Nachricht auf Wahrheit beruht, wonach der gesamte Lehrstoff für die Erreichung der Gesangeskunst auf eine halbe Notenfolioseite verzeichnet war. Es fand die Methode allseitige Anwendung, auf die jeder denkende Singpädagoge hingezwungen wird: Erhöhung der Ausdrucksfähigkeit der Stimme. Und jede ihrer Vervollkommnungen läßt den längst benützten Liedstoff immer wieder neu erscheinen.

Der Liedstoff als Tonstück wird so oft neu komponiert als seine Widergabe künstlerische Vervollkommnung erfährt.

Jede Singlehrpraxis muß diesen Weg in die Tiefe antreten, wenn sie Erfolge zeitigen soll, die auf die Dauer befriedigen. Die Breitspurigkeit ist immer eine bedenkliche Sache.

„Pflege, Ausnützung und gedankliche Verarbeitung der Anschauung sind umgekehrt proportioniert mit der Dicke der Lehrbücher und der Masse der Lehrapparate.“[1]) Und wenn Willmann die drei Grundtätigkeiten der lernenden Menschenseele bezeichnet mit „amor, labor, tenor“,[2]) so möchten wir auf den „tenor“ als auf das Prinzip des Beharrlichen den Nachdruck legen; denn wie aus der Liebe zur Sache die Lust zur Arbeit entspringt, so ist doch die Beharrlichkeit für uns der Fleiß, der das Genie zwingt. „Genie ist Fleiß“, war die Meinung eines der größten Genies, eines Goethe.

Dieser „tenor“ der Alten trieb zur Ausdauer und ließ Meister der Sangeskunst erwachsen bei dürftig scheinendem Lehrstoffe. „In der Beschränkung zeigt sich der Meister.“ Dieselbe Anschauung von der befruchtenden Kraft hatte der Schulhochmeister Heinrich Pestalozzi, der die Befestigung der Zöglinge in den „Elementen“ forderte, bis in ihnen die Kraft zum Weiterschreiten gewachsen war. Herbart rühmt die äußere Dürftigkeit des Pestalozzischen Unterrichts, der gleichwohl die Kinderschar fesselte bis zum äußersten.[3])

Dieser Ansicht von Kunsterziehung, die keine Altersgrenze kennt, widmete die große Künstlerin Schröder-Devrient die trefflichen Worte: „Es ist doch ein ewiges Suchen in der Kunst, und der Künstler ist tot für die Kunst, sobald er sich dem Wahne hingibt, am Ziele zu sein.“[4])

Diese alten Meister, die den Ton an sich zum Gegenstande ihrer Belehrung und Beschulung erhoben, handelten nach der Anschauung des feinfühligen Nägeli „schon am bloßen Tone könne sich das unverdorbene und leidenschaftslose Gemüt befriedigen.“[5]) Um diesen Ton der lebendigen Kehle drehte sich aller Gesangsunterricht nach der uralten Regel: viva vox docet.[6]) Daher waren die Singbeispiele nur die Sprossen für den singenden Vogel, die Nägel,

[1]) O. Willmann. Didaktik als Bildungslehre, I. B. S. 363. — [2]) ibid. 342. — [3]) Herbarts, pädag. Schriften, Langensalza, II. B. S. 69. — [4]) Gesangspäd. Blätter zur Klavierlehre. 1907. S. 77. — [5]) Schneebeli: Hans Georg Nägeli. S. 63. — [6]) „Die lebendige Stimme belehrt.“



woran die Gebilde der Tonkunst ihre Befestigungspunkte fanden, um sie überhaupt darlegen zu können. Darum ist es die Lehrkunst jener Tage gewesen, das persönliche Beispiel als die viva vox, als die Lebenskraft hinzustellen. Die Lehrkraft jener Pädagogen stieg mit den Lehrmeistern jener Zeit ins stumme Grab. — — — —

Auf all diese Gedanken wurden wir geführt, als wir von einer der ersten in Deutschland eingeführten Singschulen lasen. Diese „ars cantandi" stammt von dem berühmten Sänger und Komponisten Giovanni Giacomo Carissimi ungefähr aus dem Jahre 1650. Ins Deutsche übersetzt wurde sie von Jakob Koppmayer und erschien in Augsburg 1693.

Seit jenen Tagen hat manch eine Singlehre das Licht der Welt erblickt; aber keine enthält in so wenig Worten so viel Wahres als diese:

1. Man beschränke das Unterrichts-Material auf das Notwendigste in Theorie und Praxis.
2. Tonbildung ist die erste (!) und wichtigste (!) Aufgabe des Gesangunterrichts. Alles Übrige gibt sich leichter.
3. Die Gesundheit und die Stimme des Schülers muß geschont werden.
4. Sei einfach in den Belehrungen. „O, wie schwer ist es, leicht zu sein." [1])

Wer Künstler bilden will, muß selbst Künstler sein. Das Wesen des Künstlerischen ist Begeisterung. Sie erzeugt die Spannkraft der Seele, ohne die weder dem erstschaffenden noch nachschaffenden Künstler der grosse Wurf gelingt.

„Das Vortreffliche entsteht nicht ohne Begeisterung. Und ohne ein inneres, tiefgehendes Bedürfnis kein Kunstwerk." (Wendt.)

Dieses Bedürfnis nach Kunstbetätigung, sei es im Anschauen und Zuhören oder im Bilden und Schaffen, das ist die erste und letzte Aufgabe aller Kunsterziehung.

Und darin waren die alten Meister: alte Praktiker.

Leipzig **Dr. Hugo Löbmann**

## „Cäcilianische Pflege der Musikwissenschaft" [2])

Unter dem Titel „Cäcilianische Pflege der Musikwissenschaft" brachte die Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst (Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen) in ihrer Aprilnummer l. J. (S. 112 u. ff.) eine Besprechung des den vorigen Band (XXI.) unseres Kirchenmusikalischen Jahrbuchs einleitenden Aufsatzes „Der katholische Gottesdienst und die abendländische Musik". Nach einem kurzen, für die folgende Kritik bereits zugestutzten Auszug, kann der Herr Kritiker, Mitleiter der Monatsschrift und ordentlicher

[1]) Euterpe B. 19. S. 170.

[2]) Anm. der Red. Die Redaktion hält es für ihre Pflicht, den obigen Ausführungen des H. H. Dr. Mathias Raum zu gewähren, nachdem seine bedeutsame und sachliche Antrittsvorlesung von seiten des Hrn. Prof. Smend eine so abfällige Besprechung erfahren. Sie bedauert das um so mehr, als solche Angriffe geeignet sind, die gemeinsame Arbeit auf dem neutralen Boden der musikalischen Forschung zu hemmen, anstatt sie in friedlicher Eintracht zu fördern.



Professor der evangelischen Theologie an der Universität Straßburg, nicht umhin, dem „angegebenen Redeinhalt gegenüber bescheidentlich“ etwas „zur Geltung zu bringen“, „das wir ... mit zu den unverlierbaren Werten unseres Lebens zu zählen gewohnt sind“, wofür aber die in jenem Aufsatz so begeistert gepriesene Kirche, „vielleicht ein Mutterrecht nicht in Anspruch nimmt“, nämlich „den nüchternen Geist einer ganz sachlichen, streng kritischen Betrachtung der Dinge.“ — —

Auf solch „unverlierbare Werte unseres Lebens“ zu verzichten, sind wir nun denn — nicht trotz, sondern wegen unserer Zugehörigkeit zu dieser Kirche — nicht eben gesonnen. Darum kann es uns der Herr Kritiker auch keineswegs verargen, wenn wir genau denselben Maßstab seiner Besprechung gegenüber bescheidentlich zur Geltung bringen.

1. Der „nüchterne Geist einer ganz sachlichen, streng kritischen Betrachtung der Dinge“ verlangt von jedem Referenten zunächst eine genaue Kenntnisnahme vom Inhalt der zur Besprechung vorgelegten oder aus irgend einem Grund und in irgend einer Weise zur Besprechung herangezogenen Schrift und — wo eine Wiedergabe in Frage kommt, — eine entsprechende, sinngetreue Wiedergabe dieses Inhaltes.

Wer im vorliegenden Fall das Besprochene und die Besprechung ohne irgend welche Voreingenommenheit, namentlich ohne „dogmatisches Interesse“ überliest, der muß sich verwundert fragen, was denn eigentlich in der besprochenen Abhandlung dem Herrn Referenten Anlaß bot zu Auslassungen wie: „aber das Schrifttum des alten Bundes, unerschöpfliche Schätze des Geistes, dankt er (der Katholizismus) doch der Synagoge“, „Sodann darf daran erinnert werden, daß es neben der Kirche und ihr zum Trotz je und je singende — Ketzer gegeben hat, deren Lied, ob auch inhaltlich nicht von dogmatischer Korrektheit, der echte und ergreifende Ausdruck christlicher, biblischer Frömmigkeit gewesen ist“ und „dem Protestantismus wird man doch kaum gerecht, wenn man ... das, was etwa seinem eigensten Wesen entflossen ist, als unkirchlich und ausgesprochen minderwertig ablehnt.“ — — Gar bedauerlich ist es aber zu sehen, wie durch eine auffallend lückenhafte Wiedergabe der Inhalt der Arbeit geflissentlich entstellt wird. Was dem nichtkatholischen Leser den realen Zusammenhang zwischen dem katholischen Gottesdienste und der abendländischen Musik irgendwie hätte verständlicher machen können, das wird mit Stillschweigen übergangen: Jene gewaltige Kulturarbeit, durch welche die Kirche den christlichen Ideenschatz für die Musik fruchtbar gemacht und der abendländischen Musik als solcher ihr Entstehen, ihre Fortdauer und ihre weitere Entwicklung ideell, sozial und materiell gesichert hat. —

Damit wäre freilich schon zum Teil zugegeben gewesen, was das Referat ebenfalls verschweigt: daß auch nach der Reformation und Säkularisation „die materielle und soziale Grundlage der hier sich entfaltenden Musikpflege den Stempel kirchlicher und katholischer Herkunft“[1]) trug.

2. Jener „nüchterne Geist“ verlangt ferner vom Referenten, daß er sich einen genügenden Einblick in den Gegenstand der zu besprechenden Arbeit verschaffe. Sonst kann er diese ja unmöglich nachprüfen und ein selbständiges, auf Objektivität Anspruch erhebendes Urteil darüber abgeben.

[1]) K. M. J. a. a. O. S. 10.



Zum Gegenstand der in Rede stehenden Abhandlung gehört nun vor allem das Wesen des katholischen Gottesdienstes, das nur in und mit dem Wesen der katholischen Kirche selbst verstanden werden kann. Ferner die volle historische Erscheinung dieses Kultus in seinem ganzen Pragmatismus, insbesondere in seinem Einfluß auf die abendländische Musik.

Daß sich der Herr Referent über alles dies allseitig, ganz sachlich und streng kritisch orientiert habe, geht aus seinem Referat leider nicht hervor. Wüßte er um das wahre Wesen der katholischen Kirche und ihres Kultus, hätte er einen vollen Einblick in ihre Lehre und in ihre Lebensäußerungen, dann käme er nicht zu Fehlschlüssen, wie: „Und ist das kirchliche Volkslied in der Landessprache im Ernst als eine Schöpfung der Kirche anzusehen, die ihr Wesen in der Hierarchie hat, einer Hierarchie, die, wo sie konnte, dem deutschen Gesange in ihrem offiziellen Kultus das Heimatrecht versagte und versagt?" — — Aus allen einschlägigen, jedermann und zu jeder Zeit zugänglichen katholischen Lehrbüchern hätte der Herr Referent längst entnehmen können: — erstens, daß das Wesen der Kirche in der Hierarchie durchaus nicht aufgeht und eine Hierarchie in seinem Sinne gar nicht kennt, — zweitens, daß innerhalb dieser Kirche weder ihre ganze Lehre noch viel weniger alle ihre, sei es gottesdienstlichen, sei es außergottesdienstlichen Lebensäußerungen, je eine offizielle Formulierung gefunden haben, daß solche offizielle Formulierungen, ähnlich wie einst die schriftliche Aufzeichnung des Offenbarungsinhalts, nur auf besondere Veranlassung und zu einem besondern Zweck erfolgen, — und drittens, daß, was er „offiziellen Kultus" nennt, nur einen verhältnismäßig geringen Bruchteil des ganzen, dem Wesen der Kirche entsprechenden Gottesdienstes darstellt.

Aus dem Verbot der Kirche, bei diesem Bruchteil des Gottesdienstes Lieder in der Volkssprache zu singen, folgt also keineswegs, daß die Kirche diese Musikgattung überhaupt aus dem ihrem Wesen eigenen Gottesdienst ausgeschlossen hätte oder ausschlösse. Ebensowenig darf aus dem Mangel an offiziell formulierten Erlassen zur Förderung dieser Musikgattung auf ein neutrales Verhalten der Kirche ihr gegenüber geschlossen werden.

Die Pflege des kirchlichen Volksliedes ist eben etwas, das sich wie so viele andere kirchliche Lebensäußerungen aus dem kirchlichen Geiste von selbst ergibt und nicht erst durch autoritative Entscheidungen geweckt oder gefördert werden muß. Das wahre Verhältnis der Kirche zu ihrem Lied in der Volkssprache kann demnach nur aus ihrer lebendigen, konkreten Stellungnahme zu demselben ermittelt werden, wie sie sich in der so reich abgestuften und so mannigfaltigen gewöhnlichen Betätigung ihrer ordentlichen Lehr- und Regierungsgewalt offenbart und in der Geschichte vorliegt.

Dieser Orientierungsquelle näher zu treten hätte überdies der Herr Referent noch eine besondere Verpflichtung gehabt. Er vergleicht die Pflege des kirchlichen Volkslieds der katholischen Kirche mit der Pflege der gleichen Kunstgattung im protestantischen Gottesdienst. Nun gibt es aber nach seiner Anschauung, wie er an anderer Stelle nachdrücklichst betont (u. a. in Nr. 1 des laufenden Jahrgangs seiner Monatschrift S. 9), für den protestantischen Gottesdienst prinzipiell keinerlei autoritative Bestimmungen, keine „Agenden".[1])

[1]) Die vor der Macht der menschlichen Natur sich beugende Praxis freilich scheint sich dieser Theorie noch immer nicht anbequemen zu wollen. Der Herr Referent muß in seiner Monatschrift noch ab und zu mitteilen, daß von dem oder jenem



Konsequenterweise darf er sich demnach zur Beurteilung des Verhältnisses von Protestantismus und Kirchenlied auf keinerlei autoritative Bestimmungen berufen und nur die aposterioristische Erfahrungsquelle der vorliegenden einschlägigen Tatsachen in Erwägung ziehen. Da verlangt doch die Billigkeit zum allermindesten, daß er bei Beurteilung des Verhältnisses von Katholizismus und Kirchenlied diese nämliche Instruktionsquelle nicht einfach übergehe.

Da hätte er aber feststellen müssen, daß der katholische Gottesdienst über die Grenzen jenes Teiles hinaus, von dem das Kirchenlied in der Volkssprache ausgeschlossen ist, sich über ein noch viel weiteres Gebiet verbreitet, als der protestantische Gottesdienst in seinem ganzen Umfang, und daß dieser ausgedehntere Gottesdienst durch das Kirchenlied in der Volkssprache beherrscht ist. So schwebt beispielsweise in den Pfarrkirchen Straßburgs, also im unmittelbaren Erfahrungskreis des Herrn Referenten, die Zahl dieser nicht „offiziellen", wie er sie nennt, Gottesdienste, sonntäglich zwischen 2 und 6, während nur 2, oft nur 1 „offizieller" Gottesdienst abgehalten wird. Und auch diese „offiziellen" Gottesdienste werden durch Kirchenlieder in der Volkssprache oft eingeleitet und fast regelmäßig abgeschlossen. Dazu kommen nun erst noch die wochentäglichen nicht „offiziellen" Gottesdienste, deren täglich mindestens je einer stattfindet. Ich erinnere endlich noch an alle, nach dieser Richtung hin besonders reich ausgestalteten Andachten, die Advents-, Krippen-, Fasten- und Pflingstandachten, die März-, Mai-, Juni-, Oktober- und Novembergottesdienste, die gottesdienstlichen Umzüge und Bittgänge, die alle unmittelbar dem Wesen der Kirche entspringen und zum festen organischen Bestand des katholischen Lebens gehören. — Was hier von Straßburg gesagt werden muß, das gilt auch entsprechend für ganz Deutschland und für den ganzen katholischen Erdkreis. Und innerhalb dieses weiten Rahmens entstand im Mittelalter jener reiche Liederschatz, den Luther nicht aus dem Herzen und nicht aus dem Sinn verlieren konnte.

Doch wie steht es in Wahrheit mit dem „offiziellen" Gottesdienst und seinem Verhälnis zum deutschen Kirchenlied? — Es muß dem Herrn Referenten bekannt sein, daß das deutsche Kirchenlied dem Wesen nach aus diesem „offiziellen" katholischen Gottesdienst hervorgegangen ist. Es muß ihm bekannt sein, daß das deutsche Kirchenlied im Lauf der Jahrhunderte direkt oder indirekt aus diesem „offiziellen" Gottesdienst immer neue Nahrung gezogen und sich in seiner Atmosphäre immer und immer wieder erneuert und geläutert hat. Will es darum nicht fast scheinen, als ob die Kirche sich durch die Reinerhaltung dieses Gottesdienstes, durch den Ausschluß des Kirchenliedes aus diesem Bruchteil ihres Gottesdienstes, um das Kirchenlied viel mehr verdient gemacht hat als durch dessen unbeschränkte Zulassung? Ist nicht die Pflege und Reinerhaltung der lebendig fließenden Quelle der Aufbewahrung von abgeleiteten Wassern bei ganzer oder teilweiser Verstopfung

---

Konsistorium z. B. der Gebrauch des Einzelkelchs verweigert werde. An anderer Stelle veröffentlicht er einen „Notschrei aus Preußen, wo man des Druckes agendarischer Belastung überdrüssig, vom Kirchenregiment gern einige Abhilfe erbitten möchte", und — merkwürdig — es ist ein Ruf nach deutschen Messen. (A. a. O. 1908, III., S. 81.)



der Quelle vorzuziehen? — Dieser Tatbestand wirft nun erst auf den oben zitierten Fehlschluß des Herrn Referenten das allerbedenklichste Licht.

3. Auf den „Sakramentsbetrieb" mit dem „sehr kräftigen Einschlag von vorchristlicher und außerchristlicher Herkunft (gutenteils in deutlichem Gegensatz zum Neuen Testamente)" gehe ich natürlich in einer kirchenmusikalischen Fachzeitschrift ebensowenig ein als auf die allgemeine Tendenz des spontanen Referats. Um den Geist dieses Referats vollständig zu charakterisieren, müßte ich übrigens noch auf andere Veröffentlichungen des Herrn Referenten übergreifen und Dinge streifen, die mit der Wissenschaft der Kirchenmusik wie überhaupt mit der Wissenschaft herzlich wenig zu tun haben.[1])

* * *

Vor solchen Angriffen braucht darum der „Cäcilianischen Pflege der Musikwissenschaft" nicht zu bangen. Sie sind höchstens geeignet, die Namen nichtcäcilianischer und cäcilianischer Vertreter der Musikwissenschaft weiteren Kreisen bekannt zu geben und allerseits auf die ernstere Erforschung des tatsächlichen Sachverhalts hinzudrängen. Vielleicht dürfte es sich dabei immer klarer und klarer herausstellen, daß die Musikwissenschaft der „cäcilianischen Pflege" gar manches zu verdanken und von ihr noch manches zu erwarten hat, und daß nach wie vor nichtcäcilianische Akademiker den cäcilianischen ruhig die Hand reichen dürfen zu gemeinsamer, ernster Forschungsarbeit.

Strassburg **Dr. F. X. Mathias**

## Die katholische Kirchenmusik auf dem Irrwege?

Soeben hat eine neue kirchenmusikalische Publikation die Presse verlassen: „Messe und Requiem seit Haydn und Mozart." Ihr Verfasser ist der unermüdliche Vorkämpfer für die kirchenmusikalischen Werke der Wiener Schule (der beiden Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert), Dr. Alfred Schnerich, Kustos an der Universitätsbibliothek in Wien. Wer das Buch liest, muß nach den Ausführungen des Autors zu dem Schlusse kommen, daß unsere ganze Kirchenmusik sich bisher auf dem Irrwege befunden hat. Man könnte den Inhalt desselben kurz zusammenfassen: Das unerreichte Vorbild in der Kirchenmusik ist Joseph Haydn; er muß als der Maßstab gelten für die Beurteilung aller kirchlichen Vertonungen. Je mehr sich eine Komposition diesem Prototyp aller Kirchlichkeit nähert, desto besser ist sie; je mehr sie sich davon entfernt, desto schlechter. Selbstverständlich kommen die neueren kirchenmusikalischen Bestrebungen dabei schlimm weg.

[1]) In einer Fußnote wird nebenbei bemerkt, daß sich unser Dichterfürst Goethe schreibt und daß die Entstehung des Berliner Domchors, die anscheinend in den Anfang des 19. Jahrhunderts gerückt wird (S. 11), in das Jahr 1843 gehört. — Nach Riemanns Musiklexikon bestand der Chor, der 1842 seine jetzige Gestalt erhalten hat, bereits 1829. — Für die Schreibart „Göthe" finden sich Vorbilder, z. B. bei Hofkirchenmusikdirektor Professor Dr. E. Naumann, „Deutsche Tondichter von Seb. Bach bis auf die Gegenwart", Einl. S. 4, nicht aber, auch das sei nur nebenbei bemerkt, für „Tritendinisch" das dem Herrn Referenten in seinem Artikel „Verständigung der Konfessionen auf kirchenmusikalischem Gebiet" (Heft I. S. 6, Absatz 4) unterlaufen ist.



Es ist hier nicht der Ort, auf die Zulässigkeit oder Unzulässigkeit der in Rede stehenden kirchlichen Tonwerke näher einzugehen; Schreiber dieses hat sich über den Gegenstand verbreitet in seiner Schrift: „Über die Bedingungen einer gesunden Reform der Kirchenmusik.“ (3. Abschnitt, Kap. 1.) Als Antwort auf verschiedene Angriffe Dr. Schnerichs im Wiener „Vaterland“ veröffentlichte ich nach Jahren in der „Gregorianischen Rundschau“ (5. Jahrg., 1906, Nr. 7 u. 8) den Artikel: „Die Meister der Wiener Schule und ihre kirchenmusikalischen Werke“; es hieße also Wasser in die Donau tragen, wollte ich auf diesen so oft behandelten Gegenstand wieder zurückkommen. Wenn nun auch die neueste Veröffentlichung Dr. Schnerichs keineswegs irgendwelche Revolution auf dem kirchenmusikalischen Gebiete zur Folge haben wird, so soll sein Buch doch hier erwähnt werden, damit der Verfasser nicht wieder zu klagen braucht, daß man ihn totschweigen will oder gar auf den Gedanken kommt, seine Darlegungen seien so unanfechtbar, daß niemand seine Stimme dagegen zu erheben wagte. Wir wollen hier nur auf die hervorragendsten Sonderbarkeiten der Schnerich'schen Schrift eingehen und seine direkten persönlichen Angriffe unberücksichtigt lassen.

Schon im Vorwort fällt eine Leidenschaftlichkeit der Sprache auf, die man bei einem wissenschaftlichen Werke — als ein solches will der Verfasser seine Schrift angesehen wissen — nicht gewohnt ist. Von dem saloppen Ton, in dem das Buch geschrieben ist, wollen wir schweigen; zwei Beispiele mögen genügen: „Es entstand zunächst eine literarische Keilerei“ (!) (S. I.); „Die Orgel zur teilweisen oder vollständigen Ersetzung des Orchesters zu verwenden, darf man wohl einen ‚musikalischen Gschnas‘ nennen“ (!) (S. 103).

Wir erfahren zunächst zu unserer Verwunderung, „daß die Wirkung des feierlichen bischöflichen Hochamtes oder des mit den bischöflichen Insignien bekleideten Prälaten von der guten „Regie“ *(sic)* wie insbesondere von der Person des Zelebranten abhängt“ (S. 4). Etwas derb drückt sich Schnerich S. VI aus: „Obschon selbst den katholischen Standpunkt vertretend, habe ich es durchaus vermieden, die Arbeit zu einer anderen als rein kultur- und kunstgeschichtlichen zu gestalten. Eine ausgiebige Entfernung all des literarischen Unrates (!), welcher sich über dieses Kunstgebiet gehäuft hat, kann aber auch nur durch möglichste Wahrung der Objektivität geschehen, allerdings nicht auf einmal.“ Sch. fühlt sich also hier als ein moderner Herkules, nur daß dieser den Augias-Stall mit e i n e m Male reinigte, was dem Herrn Doktor, wie er selbst gesteht, nicht möglich ist. Der Verfasser fährt dann fort: „Nur eines Mißstandes sei gleich hier gedacht: daß man die Wirkung eines musikalischen Kunstwerkes mittels Zitaten, welche aus dem Zusammenhang herausgerissen sind, erweisen will. Ein solches Zitat ist für die Gesamtwirkung eines Kunstwerkes ebensowenig maßgebend wie ein aus der Umgebung losgelöstes Gewandstück oder eine Nudität für die Wirkung einer Raffaelischen Madonna.“ Die Antwort darauf lautet: *Nego paritatem.* Beim Bilde handelt es sich um ein Nebeneinander, beim Musikstück aber um ein Nacheinander. Das Bild muß notwendig leiden, wenn etwas weggenommen wird, was bestimmt war zur Gesamtwirkung beizutragen; bei der Vertonung kann aber gar wohl ein Teil aus dem Ganzen herausgenommen und als Zitat hingestellt werden, ohne daß dadurch weder dem Verfasser noch dem losgelösten Stücke Unrecht geschieht. Die Spitze der von Sch. soeben angeführten Worte geht gegen den Gefertigten. Um die Unkirchlichkeit der in Rede stehenden Ton-



werke darzutun, habe ich nämlich einzelne ausgewählte Stellen dem Leser meines anfangs erwähnten Buches, bezw. Artikels, vor Augen gestellt. Nun verliert die aus dem *Benedictus* der von Sch. vergötterten Theresienmesse angeführte Stelle nichts von ihrem hüpfenden Charakter, auch wenn man sie im Zusammenhange hört; die Brillenbässe im *Agnus* von Mozarts *Missa brevis in D* wirken in der Messe genau so wie als Zitat, und die ungeheure Lustigkeit (besonders der Violinen) im *Dona nobis* von Joseph Haydns BMesse mit dem Orgelsolo im *Et incarnatus* klingt im Zusammenhang um keine Nuance ernster oder würdiger. Allerdings kann uns Sch. entgegenhalten: Wer wird denn so „kritisch" sein, man muß die Sache gemütlicher nehmen und S. 39 schreibt er tatsächlich: „Man hat oft gesagt, daß hier (am Schluß des *Agnus*) der Schalk ein wenig mitspiele. Die Musik drückt dies natürlich sehr unbestimmt aus und es mag dem unbefangen Denkenden sehr schwer sein, das eine oder das andere zu erweisen oder zu widerlegen." Der Herr Doktor wendet sich also nicht mit „flammenden" Worten gegen die Insinuation, in einer für das hochheilige Meßopfer bestimmten Komposition könne am Schlusse „der Schalk ein wenig mitspielen" ähnlich wie in den schalkhaften letzten Sätzen mancher Sinfonien des Wiener Meisters? Wir können übrigens kaum glauben, daß Haydn seinen Humor bewußter Weise in die Hallen des Heiligtums getragen hat, aber auf Dr. Schnerichs „kompetente" Auffassung in bezug auf kirchenmusikalische Dinge wirft diese Stelle ein sehr bedenkliches Licht.

„In der ‚Heilig'-Messe" — schreibt Sch. (S. 23) weiter — „ist die Einleitung weit feierlicher und prägnanter (als wie in der Mariazeller-M.), im *Allegro* herrscht dagegen bei aller Festlichkeit ein tiefernster Ton; hiefür sind namentlich die vielen Wendungen nach *Moll* bestimmend. Ernster noch ist das *Kyrie* der bereits erwähnten Nelson-Messe (*Dmoll*). Es wäre fast düster, wenn nicht reicher Schmuck die ernsten Töne milderte. Haydn hat die Ornamentik nicht allein den Instrumenten, sondern auch dem Sopran übertragen. Trotz aller Schwierigkeiten ist diese Partie doch vollkommen gesanglich stilistisch und gewiß nicht brillant-opernhaft." Wenn unser Gewährsmann das *Kyrie* der Heilig-Messe „tief-ernst" finden will, so sei mit ihm darüber nicht weiter gerechtet; unbegreiflich ist aber, was er über das *Kyrie* der Nelson-Messe sagt: „Die Sopranarie sei gewiß nicht brillant-opernhaft." Ich wüßte kaum eine Stelle, wo mehr Gelegenheit geboten wäre, durch Kehlenfertigkeit zu glänzen als an der erwähnten. Vor einigen Jahren hatte ich Gelegenheit, diese Messe an einem Sonntag in einer Kirche Wiens zu hören. Es dürfte sich um eine Festlichkeit gehandelt haben, denn das Amt war assistiert und der Hochaltar erstrahlte in einem Meere von Lichtern. Die Messe wurde gut aufgeführt; als aber die oben erwähnte Stelle kam, als die Sängerin ihre Rouladen vom Musikchore herab ertönen ließ, konnte ich mich eines gewissen Unwillens nicht erwehren. Soweit sollte denn auch die süddeutsche Gemütlichkeit nicht gehen, so etwas sollte den Besuchern des Gottesdienstes nicht geboten werden dürfen! Doch man schien nicht den geringsten Anstoß zu nehmen: Assistenz, Zuhörerschaft, alles war in größter Ruhe und nirgends das geringste Zeichen von Erstaunen oder Befremdung zu bemerken; die Kirchenmusik war eben „Wienerisch" — ein Ausdruck, den ein Wiener Geistlicher selbst mir gegenüber einmal gebrauchte. Vielleicht behauptet Dr. Schnerich trotzdem: „Das war aber ganz gewiß nicht brillant-opernhaft?" Wie

hätte aber die Melodie noch anders gebaut sein sollen, um diesen Vorwurf nicht zu verdienen? Gebrochene Akkorde und gleich hohe nacheinander angeschlagene Töne (wie sie von der „Königin der Nacht“ in Mozarts „Zauberflöte“ herausgeschmettert werden) kommen ja bei weitem nicht in allen Opernarien vor, wir wüßten also nicht, was die Bravourarien des Sopranpartes im *Kyrie* der Nelsonmesse von einer Opernarie unterschiede.

Herr Dr. Sch. liebt es, das ***Motu proprio*** des Heiligen Vaters anzuführen, indem darin die Bedeutung der „bodenständigen“ (Sch. meint darunter die nationale) Kunst ausdrücklich betont; er glaubt, daß damit den Bestrebungen des Cäcilianismus, der alles uniformieren möchte, ein Damm entgegengesetzt sei, dessen Wirkung allerdings noch abzuwarten wäre. Vielleicht beruft sich Sch. auf den Moralgrundsatz: *„Favores sunt ampliandi“;* es gibt aber auch in bezug auf „Erweiterung von Begünstigungen“ gewisse Grenzen, und es war sicher nicht die Absicht des Heiligen Vaters, durch seinen Erlaß der opernmäßigen Kirchenmusik einen Freibrief zu gewähren. Wir wollen dagegen Herrn Sch. eine viel deutlicher gefaßte, nicht beliebig auszudehnende Stelle aus dem *motu proprio* vor Augen stellen: Unter II, Punkt 6 heißt es: „Unter den verschiedenen Arten der modernen Musik ist der Theaterstil, der im verflossenen Jahrhundert besonders in Italien in Mode kam, wenig geeignet für die Kultushandlungen. Seiner Natur nach steht er in direktem Gegensatze zu dem gregorianischen Gesang, wie auch zum klassischen Polyphongesang und widerspricht daher dem obersten Gesetze jeder Kirchenmusik“. Schnerich selbst spricht — nachdem er von dem betreffenden *Kyrie* gesagt, „es wäre fast düster, wenn nicht reicher Schmuck die ernsten Töne milderte“ — von einem „Koloraturpart“. Nun besteht aber gerade in den Koloraturparten das wesentlichste Merkmal der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, die der Heilige Vater gänzlich aus der Kirche ausgeschlossen wissen möchte.

Der feierliche Gottesdienst in der Wiener Kirche nahm seinen Fortgang. Wir erinnern uns, daß eine der „Einlagen“ von gewaltiger Länge war und einem Bassisten Gelegenheit bot, besonders hervorzutreten. Es kam das *Benedictus*. Da erhoben auf einmal die drei Trompeten, die in der Messe zur Verwendung kommen, ein gewaltiges Geschmetter, unter dem ein Regiment mit kriegerischem Gepränge hätte einrücken können. Vergeblich stellte ich mir die Frage, wie denn dieses „streitbare“ Intermezzo in das friedliche, namentlich von den Meistern der Wiener Schule fast immer lyrisch gehaltene *Benedictus* hineinpasse. Vielleicht wüßten die wenigsten der Leser eine Antwort auf diese Frage; und selbst wenn sie Seite 41 der Schnerichschen Schrift aufschlagen, werden sie kaum des Rätsels Lösung finden: „Das *Benedictus* der Nelson-Messe ist ernster als irgendeines von Haydn *(Dmoll):* der Sopran führt, der Chor betet nach. Gegen Schluß ertönen aber ganz unvermittelt die Bläser in *Bdur* und der Chor ruft unisono *Benedictus!* Wer darf ehrlichermaßen behaupten, daß die musikalische Behandlung den Worten oder der liturgischen Situation nicht entspräche!“ — Herr Doktor, treiben Sie mit der letzten Behauptung Spaß oder Ernst? — Nur das historische Moment kann eine Erklärung der Sache geben. Die Messe ist nach dem englischen Admiral Nelson, dem Sieger bei Abukir, benannt; das Trompetengeschmetter hat also jedenfalls militärischen Charakter; vielleicht soll es auf den Sieg des Seehelden, Bezug nahmen. Allerdings muß man sagen, daß in diesem Falle der kirchliche Gedanke sehr, sehr in den Hintergrund getreten ist.



Die Worte des geistvollen Dirigenten Hans Richter, die Schnerich gern anführt: „Man muß Haydn nur nicht wie einen Walzer spielen," wirken auch kein Wunder und selbst ein mäßig genommenes Tempo kann Werken von zweifelhaftem kirchlichen Ernste kaum aufhelfen.

Was Sch. Seite 22 von dem festlichen Schmuck sagt, der bei Hochämtern aufgewandt wird, ist richtig; man kann aber den Pomp der Kirchenmusik auch auf andere Weise als durch Tonkaskaden und „unvermitteltes" Trompetengeschmetter erreichen. Bezüglich der Wiederholung der Anstimmungsworte des *Gloria* und *Credo* geht die allgemeine Meinung dahin, daß der Musikchor gleich weiterfahren soll und der von Sch. Seite 28 angeführte Gewährsmann ist nicht hinreichend, die gegenteilige Ansicht wahrscheinlich zu machen.

Interessant ist, was Sch. Seite 41 schreibt: „Haydns Wesen entspricht so recht dem eines Abraham a St. Clara. In beiden ist die Eigenart des süddeutschen Volkes verkörpert: Gemütstiefe in Freude und Trauer, dabei ein Zusatz von Humor und auch eine gewisse Ironie. Bei aller Kunsthöhe kann man Haydn eigentlich einen Dialektdichter nennen. Haydns Humor gleicht dem krausen Figürchen, das an mittelalterlichen Monumenten hinter einem Heiligen oder sonst aus einer Ecke hervorblickt, gewiß nicht um den erhabenen Eindruck zu stören, im Gegenteil, um durch den Gegensatz das Erhabene um so stärker wirken zu machen." Hier hat sich Sch. auf ein sehr gefährliches Gebiet begeben und ich fürchte, daß er sich mit seiner Behauptung zu weit vorgewagt hat. Zunächst hat er übersehen, daß an der Außenseite der gotischen Dome der mittelalterliche Humor zum Ausdrucke kam; in den Wasserspeiern hauptsächlich waren allerlei seltsame Dinge zur Darstellung gebracht, man hätte aber wohl ernste Bedenken gehabt, derartiges im Innern der Kirche oder gar am Hochaltar oder am Sakramentshäuschen anzubringen. Die Beweisführung Schs. hinkt also gewaltig, wie es überhaupt ein gefährliches Beginnen ist, dem Eindruck des Erhabenen durch sonderbare Zutaten gleichsam ein „Relief" geben zu wollen.

Seite 44 spricht Sch. von „zahlreichen" Vespern und Litaneien Mozarts; der Salzburger Meister hat aber nur zwei Vespern geschrieben, zwei lauretanische Litaneien und zwei vom heiligsten Sakramente. Unrichtig ist auch, was sich auf der folgenden Seite findet: „Wie Haydn hält sich auch Mozart streng an den Text, der auch im einzelnen tadellos ist." In der ***Missa brevis in Dmoll*** sprechen Sopran und Alt zu gleicher Zeit ***Filium Dei unigenitum*** und ***ex Patre natum ante omnia saecula,*** später sind Worte „ineinandergeschachtelt". Gleichzeitig hört man wieder ***et in spiritum sanctum*** und ***et vivificantem; qui ex Patre Filioque procedit*** und ***qui cum Patre et Filio.*** In der *Missa brevis* in *G* ist *Kyrie eleison* und *Christe eleison* kunterbunt durcheinander geworfen; im *Sanctus* geht das *Hosanna in excelsis* dem *Pleni sunt cœli* voraus, allerdings wird es nachher wiederholt. Unzulässig ist es, daß in der *Credo*-Messe fortwährend der Ruf *„Credo"* ertönt. Es kam übrigens die Manier, das *Credo* in dieser Weise zu vertonen in der damaligen Zeit öfter vor; man meinte es gut, indem man seinen lebendigen Glauben recht augenscheinlich zum Ausdruck bringen wollte. Die anderen Werke Mozarts wollen wir nicht eigens auf ihre Textesgenauigkeit untersuchen, das Angeführte dürfte genügen, um zu zeigen, daß selbst apodiktische Behauptungen Schs. keineswegs als unanfechtbar hinzunehmen sind.





Ein eigenes Kapitel ist dem Gründer des Cäcilienvereins, Dr. Franz Xaver Witt gewidmet. Der Arme kommt aber schlecht weg, es wird kaum eine gute Seite an ihm gelassen. Gleich anfangs liest man den verblüffenden Satz: „Nicht mehr eigentliche religiöse und künstlerische Zwecke, sondern religions-politische (im Urtext schon gesperrt gedruckt) sind die Tendenz dieser Bewegung geworden." Dann heißt es weiter: „Witt ist in der Kunstgeschichte ein Unikum. Seine zahlreichen Kompositionen sind anerkanntermaßen schwach in der Erfindung, in der Mache dilettantisch. Ein paar Ausnahmen unter schrecklich viel Makulatur bestätigen die Regel. Zu den Ausnahmen gehören aber ganz gewiß nicht Witts Messen; man denke an die am meisten aufgeführte Luzien- oder Raphaelsmesse. Ihr Wert und ihre Bedeutung ist gleich den im Handel befindlichen Lourdesstatuen."

Hier geht Sch. zu weit. Witt schrieb sehr viel, namentlich eine Unmasse von *Gradualien* und *Offertorien,* — vielleicht um seinen Blättern die nötigen Musikbeilagen rechtzeitig auf den Weg mitgeben zu können — und so darf es einen nicht Wunder nehmen, das Vielschreiberei auch bei ihm vielfach Seichtschreiberei im Gefolge hatte; er hat aber auch Werke von bleibendem Werte hinterlassen. Man denke z. B. nur an die von Sch. sehr kühl erwähnte Luzienmesse (die ich weit über die ebenfalls von Sch. angeführte Raphaelsmesse setze). Es ist erklärbar, daß Witts eherne Tonsprache in den Augen desjenigen keine Gnade findet, der alles nach der sonnigen Heiterkeit Joseph Haydns bemißt, ja der Aussprüche tut, daß sich die *Kyrie* Brosigs nicht von einem *Requiem* unterschieden, weshalb er anderswo von einer „Brosig'schen Zerknirschungspose" (!) spricht. Wir erwähnen noch Witts *Tedeum* mit seinen feierlicherhabenen fünfstimmigen Sätzen und dem gewaltigen Schlusse, das *Offertorium* für den ersten Fastensonntag, das selbst seinen strengeren Anhängern zu „blühend" erscheinen mag, und ganz an Aiblinger gemahnt. Meisterhaft sind die *Gradualien* mit *Tractus* für Septuagesima, Sexagesima und Quinquagesima. Während sich ersteres durch Reichtum an Melodie auszeichnet, sind die letzteren zwei von einer eigentümlich „gedrungenen Kraft", wozu nicht in letzter Linie die gewählte Besetzung (Alt, drei Männerstimmen und Orgel) beiträgt. Erwähnt könnte noch werden das *Offertorium* für die Vigilie vor Weihnachten, das zweichörige für das hohe Osterfest mit eigentümlichen Klangeffekten, die zarte *A-dur Litanei* u. a. Doch ich muß fürchten: *Oleum et operam perdidi,* wenn ich jenem an ernsterer Kirchenmusik einen Geschmack beibringen will, dessen Auge von der Joseph Haydn'schen Muse geblendet ist. Wir raten daher dem verehrten Herrn Doktor, den genannten Vertonungen etwas näher zu treten, dann wird er vielleicht vom Tonsetzer Witt nicht mehr so bagatellmäßig sprechen.

Schnerich fährt fort: „Aber Witt war auch Journalist und vermöge dieser Eigenschaft half er da nach, wo es ihm in der Kunst gebrach. Dabei bediente er sich vornehmlich des Mittels, alles mögliche Schlechte in der Welt der hohen, aber eben auch wehrlosen Kunst in die Schuhe zu schieben, um hiedurch die Meisterwerke als unbequeme Konkurrenten in Mißkredit zu bringen." Wir wollen Sch. diesen Ausdruck hingehen lassen, der ja an und für sich nichts Ehrenrühriges enthält, wenn er hier auch keineswegs eine Lobeserhebung ausdrücken soll; bedenklicher ist aber die Stelle, die besagt: „Der Gründer des Cäcilienvereins hätte die Meisterwerke als unbequeme Konkurrenten in Mißkredit zu bringen gesucht." Als „unbequeme Konkurrenten"!





So wäre also Witt ein Krämer, ein Spekulant gewesen! Herr Doktor, das ist eine grobe Beleidigung. Wer gegen einen Verstorbenen solche Beschuldigungen vorbringt, müßte dieselben beweisen können, was Sie aber nicht imstande sind. Witt war es mit der Verurteilung der Meisterwerke Ernst und er tat es nicht deswegen, um dann seine eigenen Vertonungen leichter an den Mann zu bringen.

Weiter wird es Witt übel genommen, daß er sich mit Wagner verglich: „Die eigentliche Ähnlichkeit zwischen Witt und Wagner, falls überhaupt von einer gesprochen werden kann, ist ihre Eitelkeit, die man bei Wagner wenigstens ja ohne weiters hinnimmt.“ Es kann ja zugegeben werden, daß Witt die Tugend der Demut nicht in einem heldenmütigen Grade besaß; bedenkt man aber, wieviel Weihrauch dem Manne gestreut wurde, wie er Tausenden förmlich als kirchenmusikalisches Orakel galt, so wird man das mindere Maß von vorhandener Demut und die gar selbstbewußte Sprache, die der erste Generalpräses führen konnte, in milderem Lichte anschauen müssen. Wer der „ebenfalls nicht sehr fromme“ Johannes Scherr ist, der auf Witt einen Einfluß genommen haben soll, ist uns unbekannt.

Sch. läßt sich weiter vernehmen: „Witt rechnete mit der Unwissenheit und Indolenz. Mit der Anpreisung Palestrinas hoffte er aber auf einen ähnlichen Erfolg wie Mendelssohn mit Bach. Hier hätten wir wieder eine Anschuldigung, nur ist es nicht recht klar, wo Sch. hinaus will. Sollte Witt auch mit Palestrina Geschäfte haben machen wollen? Aber es heißt „wie Mendelssohn mit Bach“ und die Musikgeschichte weiß nichts davon, daß sich der Schöpfer des „Paulus“ und „Elias“ aus Bach etwas herausschlagen wollte. Unrichtig ist, Witt hätte die Meinung verfochten, daß die Kirchenmusik nur bis zum 16. Jahrhundert die richtige war und moderne Kirchenmusik nur dann Berechtigung habe, wenn sie in dieser Manier geschrieben sei. Im Gegenteile, der Angegriffene wartete auf einen „modernen“ Palestrina, auf einen solchen nämlich, der die Mittel der modernen Technik mit dem Geiste des alten Meisters verbände.

S. 120 unten heist es: „In seinem weiteren Lebenslauf hat sich Liszt trotz seiner Frömmigkeit der Kirchenmusik ferngehalten. Witt und seine Presse haben sich wohl gehütet, diesen unbequemen Konkurrenten zu weiterer Tätigkeit auf diesem Gebiete zu ermuntern.“ Handelt es sich also auch hier um eine Geschäftsspekulation?

Doch eilen wir zum Schlusse! S. 125 liest man „Ins Leben trat der Cäcilienverein ein Jahr nach Königgrätz, 1867, nach dem Ausscheiden Österreichs aus dem deutschen Bunde. Die Zentralstelle war von Anfang an Regensburg. Je nach Zeit und Umständen hat er seine Beiworte gewechselt: „Für alle Länder deutscher Zunge“, später: „für Deutschland, Österreich-Ungarn und die Schweiz“, also zuerst nach nationalen, später nach politischen Grenzen.“ Also Politik und schlaue Berechnung! — S. 126: „Der eigentlich leitende Gedanke (des Vereines) war stets, die Kirchenmusik nach Möglichkeit zu monopolisieren und das Laienelement zurückzudrängen.“ Das ist wieder eine unbewiesene oder besser gesagt unwahre Behauptung: Brunner, Beltjens, Diebold, Greith, Gruber, Hanisch, Kaim, Kothe, Leitner, Lipp, die beiden Mettenleiter, Meuerer, Molitor, Oberhoffer, Piel, Pilland, Quadflieg, Renner, Schaller, Schildknecht, Singenberger, Stehle, Joseph Stein, Thielen, die beiden Wiltberger, sind Laien, und von einem Zurückdrängen des Laienelementes

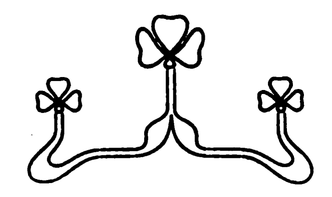


kann nur faseln, wer dem Vereine zeitlebens ferne gestanden ist. — Nun noch einige Sätze ohne Kommentar: „Die politische Bewegung, die Kirche vom Staate zu trennen, war diesen Bestrebungen stets förderlich." „Nach der technischen Seite bedeutet der Cäcilianismus den Kampf der Maschine gegen die Handschrift: Der Notendruck soll das Geschriebene, die Orgel die Instrumente verdrängen;" ferner S. 127: „Im Gegensatz zu den katholischen Meistern finden die protestantischen bei den Cäcilianern volle Anerkennung und Platz auf deren Kirchenchören. Statt Mozart und Haydn wird dort Bach und Mendelssohn eifrig gepflegt. (Auf den Kirchenchören? D. V.) Daß diese Erscheinungen eben eine Reaktion gegen die künstlerische wie politische Hegemonie des südlichen Deutschlands, insbesondere Österreichs sind, lehren außerdem die einschlägigen literarischen Erscheinungen."

Unrichtig ist der Satz: „Ganz besonders heftig wird von den Cäcilianern jedwede Textwiederholung bekämpft, wodurch kunstvolle Ausführungen, insbesondere Fugen unmöglich gemacht werden." Man wendet sich nur gegen Übermaß der Wiederholungen, wie sie in den endlosen Fugen der alten Prunkmessen ihr Unwesen treiben, oder wie sie sich auch in manchem langsamen Zwischensatz finden (*Gratias* in Schuberts *As*-Messe, *Et incarnatus* der *Es*-Messe u. a.). Der Herausgeber der „Gregorianischen Rundschau" mag sich für die ihm speziell gewidmete Liebenswürdigkeit bedanken (S. 129): „Seit neuester Zeit sucht P. Michael Horn aus der Beuroner Kongregation die Oberherrschaft zu gewinnen, leider ohne daß eine wesentliche Abhilfe zu bemerken wäre."

Wir schließen. Was wir angeführt haben ist mehr als genügend, sich von der „streitbarsten" kirchenmusikalischen Erscheinung des abgelaufenen Jahres und ihrer Verläßlichkeit ein Bild zu machen.

Seitenstetten **P. Isidor Mayrhofer**



# Kritiken und Referate

## I. Musikwerke

**Denkmäler der Tonkunst in Österreich.** Herausgegeben mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht. XV. Jahrg. Erster Teil. **Jacob Handl (Gallus). Opus Musicum.** Motettenwerk für das ganze Kirchenjahr. Dritter Teil: Von der Karwoche (Lamentationen) bis zum Dreifaltigkeitsfest (exclus.) Bearbeitet von **Emil Bezecný** und **Joseph Mantuani.** Wien 1908. Artaria & Co. 18 M.

Über Handls Bedeutung herrscht noch nicht volle Klarheit. Bald wird er mit den Großen seines Jahrhunderts in einem Atem genannt, bald einer herben Kritik unterworfen,[1]) bald überhaupt nicht weiter beachtet. Daß man ihn einmal überschwänglich den „deutschen Palestrina" genannt, mag zu diesen Widersprüchen mit beigetragen haben; je hitziger die Freunde, desto spitziger die Feinde. Am bezeichnendsten ist wohl das kleine Scharmützel bei Ambros. Während im Text dort gegen die Überschätzung des Krainer Meisters Verwahrung eingelegt und dem „deutschen Palestrina" ein heute weniger bekannter Zeitgenosse, Aichinger, schlankweg vorgezogen ist, wird in der Randnote von Kade diese Meinung des Autors nicht minder bestimmt zurückgewiesen, freilich ohne nähere Begründung und, wie es scheint, mehr aus einem dunklen Drange als aus reifer Erkenntnis. Immerhin eine kuriose Fügung.

Im Interesse Handls — vom kunstgeschichtlichen ganz abgesehen — ist daher die in den österreichischen Denkmälern begonnene Publikation des Opus Musicum mit aufrichtiger Genugtuung zu begrüßen. In der langen Reihe mannigfachster Motettenkompositionen, die hier der Meister aufrollt, zeigt er sich von seiner besten Seite. Schon die beiden älteren Bände[2]) boten in dieser Hinsicht einen überraschend reichlichen Anschauungsstoff. Der neue dritte Teil ergänzt diesen in wesentlichen Zügen. Obwohl ein abschließendes Urteil bis zur Neuausgabe der Messen und der lateinischen Madrigale zurückzuhalten ist, vermag man doch schon auf dem Weg vergleichender Stilkritik der Individualität Handls erheblich näher zu kommen, und zu prüfen, was an dem alten Tadel und an dem neuen „Palestrina" denn überhaupt Wahres sei.

Das Ergebnis läuft, um es gleich zu sagen, darauf hinaus, daß Ambros recht gesehen hat. Handl ist kein Palestrina. Und es ist nach den heutigen Vorlagen kaum mehr zu begreifen, wie ein solcher Mythus sich hat bilden und einwurzeln können.

Die verdienstlichen Forschungen Mantuanis machen es wahrscheinlich, daß Handl in der Jugend eine eigentliche musikalische Fachbildung nicht genossen hat. Ob er später etwa auf dem Weg über Triest oder Fiume nach Venedig zu dem alten Gabrieli gepilgert ist, scheint sehr fraglich. Handl konnte venezianische Chöre, die damals in Abschriften und Sammlungen überallhin verbreitet wurden, auch in seiner Heimat mit Muße studieren. Es ist nachgewiesen, daß diese Musik in deut-

[1]) Schon von zeitgenössischen Tonsetzern. Vgl. D. T. Ö. VI. 1. S. XXI. f.
[2]) D. T. Ö. VI. 1. und XII. 1.

schen Kloster- und Kathedralkirchen vor Willaerts Tod schon Eingang fand. Nun bilden die Apsiden-Chöre[1]) im Opus Musicum einen so großen Prozentsatz, daß Handls äußere Zugehörigkeit zur venezianischen Schule eines Nachweises nicht bedürfte. Und doch besteht ein gewisser Gegensatz, der diese Musik von den mehrchörigen Kompositionen, z. B. notorischer Gabrielischüler wie Hans Leo Haßler und Aichinger, scheidet.

Die venezianische Chortechnik will sozusagen ihren eigenen Strich. Aus dem schlicht-homophonen vierstimmigen Satz hervorgegangen, bedeutet sie wie dieser nicht etwa eine Korruption alter Kunst (obschon äußerlich die Beschränkung kontrapunktischer Mittel einer „Verschlechterung" des Tonsatzes oft wirklich nahezukommen scheint), sondern eine weitere Vorstufe der damals erst im Werden begriffenen deklamierenden Musik, deren Tendenz, nach sprachlicher Verdeutlichung und Differenzierung des Textes mit der dramatischen Witterung des Zeitalters aufs innigste sich berührt. In der Tat sind die zwei spezifischen Formen des polychoren Stils, Dialog und Echo direkt ins junge Musikdrama hinübergewandert. Gewinnen sonach die Apsidenchöre unter diesem Gesichtswinkel an historischem Wert, so neigen sie im ästhetischen Verstande ihrer homophonen Natur nach doch zu einer feierlich-starren Monotonie. Den Ausfall durchgeführter Textur — sie bildet nur ein episodisches Bestandteil — deckte der Komponist durch Mannigfaltigkeit der Disposition, die er nicht nur auf die Gegenüberstellung und Verschränkung verschieden besetzter Chorgruppen, sondern später auch auf konzertierende und instrumentale Klangmassen ausdehnte. Polyphonie und Koloratur erhielten dann wieder eine besondere Kunstbedeutung, indem sie oft für die letzte und höchste Schlußsteigerung aufgespart blieben, bestimmt die dekorative Eleganz und Farbenpracht gleichsam wie durch superfeine Schlaglichter noch zu steigern. Aber ihre etwas äußerliche Wirkung ließ sich doch nicht bemänteln. Auch war die Möglichkeit neuer Kombinationen verhältnismäßig bald erschöpft, und durch die Verdoppelung von drei, vier und mehr Gruppen war überdies die sprachliche Verständlichkeit nicht selten wieder illusorisch gemacht. Solche Barockwirkungen suchte man durch ein damals aufgekommenes Kunstmittel, die Chromatik, abzuschwächen. Während sie im Chorlied als invidualisierendes Princip auftrat, hatte sie im Chordialog lediglich die Aufgabe, den zähen Fluß der Massen durch ausgedehntere Modulationen zu beleben. Sie erscheint hier auch fast immer beziehungslos, das heißt, an Textstellen, die ohne besonderen Gedankeninhalt, „chromatischen" Anlaß nicht bieten. Aber dieses neue musikalische Mittel, so verbreitet es bald wurde, war für viele Tonsetzer — wie schon die Geschichte des Madrigals zeigt — ein gewagtes Spiel. Denn es war die verbotene Frucht der alten Lehre, und wer sie brach, war gefallen, wofern in ihm nicht eine gründliche Schule jenes undefinierbare Tonalitätsempfinden geweckt hatte, das ihn den alten Tönen wie dem neuen „genere misto" gegenüber im Gleichgewicht erhielt. Von Palestrina abgesehen, liefern uns die Venetianer und ihre deutsche Gefolgschaft Musterbeispiele einer klassischen Besonnenheit, eines tonalen Feingefühls, das selbst aus den kühnsten Wandlungen unversehrt hervorging. Handl aber macht eine Ausnahme. Gerade in diesem letzteren Punkt legt er, bei allem sonstigen Geschick in Anordnung und Verarbeitung des musikalischen Stoffes, eine auffallende Unruhe und Befangenheit an den Tag. Seine chromatischen Effekte sind meist hart, sprunghaft, ja mitunter ganz widersinnig. Ich meine dabei nicht einmal die von anderen so geschätzte Komposition des „Mirabile mysterium", obschon es mit ähnlichen Gebilden der Italiener, ja auch Lasso's nicht entfernt sich vergleichen läßt,[2]) sondern eben seine großen Chöre, deren chromatische Experimente statt der beabsichtigten Beweglichkeit manchmal nur eine gewalttätige Revolution, ein äußerliches Hin und Her bewirken. Modulatorische Ungereimtheiten dieser Art sind allerdings auch bei anderen bedeutenden Tonsetzern im Zeitalter der „Nuove musiche" zu finden. Aber bei Handl vermißt man das kritische Maß,

[1]) Diese Bezeichnung ist, das historische „spezzato" ausgenommen, vielleicht zweckmäßiger als der etwas verwässerte Terminus „Gegen- (Doppel-) Chor"; denn sie drückt die Abkunft des venezianischen Chorstils (von den beiden Chornischen-Apsiden zu S. Marco) präzise aus.

[2]) Vgl. D. T. Ö. VI. 1. S. 161 f. Die Unbehilflichkeiten: Abschnitt 2/3, 6/7, 22/23, 55 ff., sowie die geradezu klägliche Satztechnik: Abschnitt 11/12 (Alt und Ten. II: Primen-Parallelen), 22 (leere Terz an betonter Stelle) u. a.



das Leuten wie Gumpelzhaimer, Aichinger, Klingenstein, Haßler, Reiner, Stadelmayr und wie sie alle heißen, im entscheidenden Augenblick Halt gebot. Es gewinnt durchaus den Anschein, als habe Handl ohne sachkundige Unterweisung, auf sich selbst angewiesen, den neuen Stil sozusagen aus zweiter Hand sich angeeignet; denn eben nur die konservierende und läuternde Kraft der Schule, sei sie wo sie wolle, wäre imstande gewesen, aus dem Labyrinth der Chromatik ihm den richtigen Weg zu weisen.

Auch andere Umstände deuten darauf hin, daß Handl autodidaktisch sich bildete, oder mindestens seine schulmäßigen Studien vorzeitig abzubrechen gezwungen war. Zunächst die Abhängigkeit von Vorbildern. Da sind die verschiedensten Stileinflüsse, denen er sich willig hingibt, ohne sie indessen völlig aufzusaugen und selbständig zu verarbeiten. Nur so läßt es sich erklären, daß auch in Werken seiner besten Zeit sie noch gleich bunt und stückhaft nebeneinander stehen. Handl scheint aus alten und neuen Reserven geschöpft zu haben, und es gibt wohl kaum einen anderen Tonsetzer seiner Zeit, der in seinen Werken eine größere Belesenheit verrät. Vielleicht stand ihm, wie schon Mantuani in anderem Zusammenhang vermutete, in einem der reichen Klosterarchive Österreichs, wo nicht in dem Zisterzienserstift Sittich selbst, auch eine alte Musikbibliothek zu seiner Verfügung. Gewiß hat er auch späterhin in Prag keine Gelegenheit versäumt, mit den Schöpfungen seiner Vorgänger und Zeitgenossen sich vertraut zu machen. So wurde er einer der merkwürdigsten musikalischen Polyglotten des Jahrhunderts. Die Sprache Obrechts, Josquins und Senfls wurde ihm nicht weniger geläufig, als diejenige Palestrinas und Lassos. Seinen Passionen[1]) diente offenbar die altniederländische Textbehandlung zur Richtschnur; es ist derselbe halbpolyphone Satz, die nämliche Gleichgültigkeit in Sachen der Rollenverteilung; der einzige Fortschritt bestünde vielleicht in der schärferen Trennung zwischen Textur und deklamierendem Satz (vgl. die Matthäuspassion) und in der Steigerung des Klangmaterials zum achtstimmigen Dialog (Johannespassion), ein Verfahren allerdings, das nicht mehr neu war. Der Eingangsteil der Matthäus-Passion ist übrigens eine treue Kopie jener eigenartig wirkenden Terzen-Abschritte, (Kaskaden), wie sie Ockenheim in seiner Absalom-Motette, Josquin in der Déploration, im 6. Psalm, Senfl in der unvergleichlich schönen Motette „Ave rosa sine spinis", Mouton, Clemens von Papa u. a. längst mit nie versagender Wirkung zur Anwendung gebracht haben. In anderen Motetten wieder stehen solche Idiotismen der alten Schule, die sich bis ins kleinste noch an Quarten-Gängen, Leerklängen, Cumulen, Terzen-Überschneidungen u. dgl. verfolgen lassen, hart neben Zügen vollendeter Klassizität, neben der weichen, keimenden Melodik Palestrinas, seinen breitschwellenden, fast schon modern anmutenden Kadenz-Bildungen, kurz neben den feinsten, unverblaßtesten Wirkungen der römischen Schule. Aber auch Lassos Motettenstil hat in Handls Musik seine Spuren abgedrückt, und so wenig dieser selbst den frohen, freimütigen Geist des italienischen Madrigals erfaßte,[2]) die musikalischen Ausdrucksformen der neuen Lyrik eignete er sich unbedenklich an. Daß er überhaupt auch dem volkstümlichen Lied sein Augenmerk widmete, erhellt aus seinen populären Hymnen, denen sogar slawische Elemente eingeimpft erscheinen,[3]) wohl der beste Beleg für die Beobachtungsgabe dieses Tonsetzers. Aber man kann sich nicht verhehlen, daß eine solche Ansammlung verschiedenster Elemente dem Gesamtbild seiner Persönlichkeit keineswegs von Vorteil ist; es fehlt ihm das Einheitliche, das Individuelle, das Ausgeprägte, der „Stil", und was spezifischer „Handl" ist in seinen Schöpfungen, läßt sich nicht leicht definieren. Jedenfalls ist es nimmermehr „Palestrinas reinster Abglanz."

Noch eine Bemerkung. Sie betrifft Satztechnisches in Handls Werken. In den Neudrucken der österreichischen Publikationen findet man hierüber sehr genaue Verzeichnisse der Besonderheiten. Sie zu erklären, ist noch nicht versucht worden. Ein flüchtiger Überschlag ergibt, daß das Quantum technischer Unregelmäßigkeiten oder, richtiger gesagt, Satzschnitzer bei Handl weit größer ist als bei irgend einem andern Tonsetzer seiner Zeit. Nun läßt sich nicht leugnen, daß in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein all-

[1]) Vgl. D. T. Ö. XII. 1. S. 121 ff.
[2]) Vgl. die wirklich harmlosen „Moralia".
[3]) z. B. das erste Alternativum des „Resonet in laudibus" (D. T. Ö. VI. 1. S. 168).

gemeiner Rückgang in der Technik sich bemerklich macht und in dem Maße wächst, als die Instrumentalmusik mit ihren Schwarmgeistern vom Vokalsatz Besitz ergreift; die Geschichte der Motette des 17. Jahrhunderts liefert zahlreiche Beweise hiefür. Handls Lizenzen übersteigen indessen auch hier alles Maß. Seine Tonsätze wimmeln nur so von dürftigen, mattklingenden Stellen, von Härten, Unklarheiten, und vor allem von Anomalien. Charakteristisch sind seine Stimmenverdopplungen mit Auslassung der Quinte oder Sexte, in der Form, daß oft sogar an betonter Stelle tektonisch tote Punkte entstehen. Endlich möchte ich ganz besonders auch auf die oft mangelhafte Imitationstechnik hinweisen. Handl liebt auffallend die der Senfl-Zeit geläufige Beantwortung im Einklang oder in der Octave, dann wählt er die Einsätze mitunter ungeschickt, und verfährt überhaupt mit der Intervallfolge unnötig willkürlich. Man mag derartige Freiheiten für den Ausfluß fortschrittlicher Gesinnung halten, aber man wird auch eine etwas monotone Wirkung nicht übersehen dürfen, die bei der strengen, auch natürlicheren und kunstmäßigeren Quintbeantwortung ausgeschlossen wäre. „Palestrinensisch" sind Handls „Fugæ" auf keinen Fall, denn gerade in diesem Punkt ist Palestrina ein leuchtendes Vorbild. Daß auch an Handls Imitationsmanier die „Schule" ihren Teil hat, scheint mir keinen Augenblick zweifelhaft; sie weist eine Tendenz auf, deren dilettantische Herkunft sich nicht verbergen läßt.

Sonach bleibt vom „deutschen Palestrina" nicht mehr viel übrig. Meine Beispiele mögen gezeigt haben, daß dieses gutgemeinte Emblem, mit dem man den Krainer Meister zu schmükken vermeinte, eben unecht ist. Einer Nachprüfung hat es nicht standgehalten. Nichtsdestoweniger ist Handls Erscheinung für die Kunstgeschichte von größtem Interesse. Seine komplizierte Natur hat für den Forscher einen eigenen Reiz. Mangelt ihr auch infolge des eigentümlichen Bildungsganges und vielleicht angebornen spröden Temperaments die strenge Geisteszucht, die volle Reife, das Innerlich-Abgeschlossene, mit einem Wort wahre Klassizität, so äußert sie doch wieder viele sympathische Eigenschaften, vor allem eine ungebrochene Kraft, eine Leidenschaftlichkeit und Wärme der Empfindung, die auch unter den kirchlichen Tonsetzern seiner Zeit gewiß nichts alltägliches waren.

Der von Mantuani und Bezecný vorgelegte dritte Teil des Opus Musicum enthält, wie gesagt, viele neue Belege zu unserer Charakteristik. Auch in diesem Band zählen die einfachen vierstimmigen Hymnen und Motetten zu Handls bedeutenderen Stücken. Besonders wieder ihre weit ausgesponnenen Allelujas sind von hervorragender Schönheit, es lebt und webt darin etwas ungemein Liebliches, Marienhaftes, ein mild-sonniger Glanz, wie auf alten Heiligenbildern. Handl ist in solchen Gesängen durchaus volkstümlich; er beachtet eine sehr knappe, sinnfällige Melodienbildung mit regelmäßiger Periodisierung. Ein gutes Beispiel dieser Art ist die Secunda pars der 50. Motette „Stetit Jesus". Die breit hingepinselten Sequenzen mit ihren synkopischen Rückungen und bestimmten Ganzschlüssen sind absolut gemeinverständlich. Und daß man für solche Kirchenlieder dankbar war, geht aus ihrer populären weitreichenden Wirkung deutlich hervor. In lyrischer Hinsicht möchte ich Handls Hymnen über die meisten italienischen Laudi stellen, sie sind liedhafter und mannigfaltiger.

Madrigaleske Züge finden sich überall, besonders in den Stücken Surrexit Dominus, Jam non dicam, Veni sancte Spiritus, Factus est repente, das letztere, eines der feinsten und kunstvollsten, könnte ebensogut auch von Lasso selbst herrühren; es gehört auch zu den in der Quinte durchimitierten Tonsätzen. Als charakteristische Beispiele für die monotone Wirkung der Prim-Beantwortung seien folgende Stücke namhaft gemacht: Lamentatio VI (Chorus II: Bonum est viro, und Ambo chori: Jerusalem convertere), Lamentatio VIII, Maria Magdalena, Et si non resurrexisset, Confirma hoc deus, Subsannatores subsannabit Deus u. a. Altniederländisches und technisch Unzulängliches birgt auch dieser Band in großer Menge. Namentlich die Lamentationen sind wahre Fundgruben. Weniger die Quartengänge und die Leerquinten (S. 11, 17, 2, 3 etc.), die, von Palestrina und Lasso ganz abgesehen, auch ein so abgeklärter Meister wie Hans Leo Haßler — wennschon in milderer Form[1]) — nicht ganz verschmäht, als vielmehr die ausgemachten Cruditäten (S. 2, 3, 7, 12) zeigen, wie seltsam Handl

[1]) Vgl. beispielsweise die 6. Messe in den D. D. T. VII. S. 81.



mit den Regeln des wohlklingenden Satzes umzuspringen beliebt. Solche Unverdaulichkeiten sind um so krasser, als in unmittelbarer Nähe oft wieder in eitel Wohllaut geschwelgt wird (S. 2, 10, 11, 22), namentlich die Abschnitt-Eingänge Beth, Gimmel, dann „Non crediderunt reges terræ" verraten in ihrer vornehmen, zügigen Melismatik wieder Palestrinas Nähe.

Sehr interessant sind wieder die Apsiden-Chöre, aber nicht alle gleich wertvoll; die achtstimmigen Dialoge „Adoremus te", „Jesu Christe" und „Alleluja in resurrectione tua" werden in herkömmlicher Weise etwas weitschweifig und eintönig abgewandelt, nur am Schluß des letzteren Stücks bricht auf einmal ein solch elementarer Jubel los (S. 41, Abschnitt 16 ff.), daß man fast einen modernen Meister zu hören glaubt; und zwar ist es hier wieder wie in den Hymnen gerade das populär-liedmäßige Moment, das so packend wirkt. Wenn etwas überhaupt, dann sind Züge solcher Art, die eine blühende Anschaulichkeit und ebensosehr ein Losringen vom Conventionellen entäußern, als spezifisch „Handl'sche" zu bezeichnen. Sie weisen entschieden auf das Gebiet der Ausdrucksmusik hin und enthüllen die wahre Natur Handls, die wie der Funke unter der Asche schlummert, um vom Hauch des dichterischen Gedankens hervorgelockt urplötzlich aufzulodern. Und dieses tonmalerische Kraftstück ist nicht das einzige. Das „clamaverat" in dem feingearbeiteten Dialog „Cum rex gloriæ Christus", das „ascendit" in „Omnes gentes plaudite", das prächtige, mehr durch intimere Zeichnung wirkende fünfstimmige „Angelus Domini", das „Ascendit Deus" mit dem fast dramatischen „in voce tubæ", ferner Stellen wie die sehnsüchtigen Steigerungen in dem „Ascendo ad patrem meum", die naiven, von kindlicher Herzlichkeit ergriffenen Jauchzer der Himmelfahrts-Motette „Christus surrexit", die inbrünstige, drängende Leidenschaft des Bittgesangs „Domine rex Deus Abraham", — solche malerische Würfe sind Zeugen für Handls koloristische Ader und lassen es bedauerlich erscheinen, daß ihm Italiens Renaissance-Lyrik unerschlossen blieb. Handl als richtiger Madrigalist wäre einer der interessantesten Charakterköpfe geworden, und seine Neigung zu Chromatismen und tonalen Experimenten hätte ihm hier eher genützt.

Unter den mehrchörigen Motetten sind noch die Echos „Alleluja, cantate Domino canticum novum" und Gespräch des Engels mit Magdalena (ad modum Echo), sowie der massive 16stimmige Tripelchor „Exsultate Deo", eine gute, aufmerksam gesehene Nachbildung der Willaertschen Technik. Die beiden Echostücke sind sozusagen Vexier-Dialoge, indem der zweite Chor dem ersten mit ausweichenden oder redressierenden, jedenfalls stets aus dem Schlußlaut der Frage gelösten Antworten Rede steht; bald witzige, bald nichtige Wortspielereien, wie sie im erotischen Madrigal-Dialog bereits in den sechziger Jahren aufgekommen und rasch verbreitet waren. Wie ich bis jetzt feststellen konnte, ging diese Manier von Padua aus (Sperindio Bertholdo und Giov. Batt. Mosto sind ihre frühesten Vertreter), um von hier vor allem Rom und Venedig sich zu erobern (Marenzio, Anerio, Agostini, A. Gabrieli, Croce, Vecchi u. a.). Daß sie zur Entstehungsgeschichte des musikalischen Dramas Beziehungen haben, geht aus der später so überaus beliebten Personifizierung des Echos unzweideutig hervor. Vielleicht schon in den siebziger Jahren fand sie auch auf den Motetten-Dialog Anwendung, mit derselben dramatisierenden Tendenz, so daß diese lateinischen Echo-Motetten als Vorstufen der „Geistlichen Dialoge und Gespräche" bezw. des Oratoriums zu gelten haben. Somit gewinnen Handls Stücke, die zu den frühesten ihrer Art zählen und möglicherweise auf venezianische Vorbilder zurückgehen, ganz bedeutend an Wert. Die Vermutung Mantuanis, daß die Texte einem vielleicht im 15. oder 16. Jahrhunderte gedichteten Oster- oder Passionsspiele angehören, erledigt sich mit unseren Feststellungen von selbst. Das „Colloquium angeli" kann nur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden sein. Beim ersten Echo möchte man allerdings eine nachträgliche „Echisierung" annehmen, da die Antworten wirklich wie mit den Haaren herbeigezogen sind.

Die Herausgeber haben über die Natur der vorgelegten Werke nicht näher sich verbreitet. Dafür aber ist der Abschnitt, der sich mit der Revision befaßt, durch die Quellen-Nachweise um so verdienstlicher. Der Löwenanteil entfällt auf Mantuanis gründliche und eindringende Untersuchungen über die Texte und Melodien. Den eigentlichen musikwissenschaftlichen Ausführungen Bezecnýs kann ich



nicht durchaus beipflichten. Die Bemerkung über Handls Mensuraltechnik trifft nicht zu. Unser Krainer ist weder „einer der ersten Reformatoren“ auf diesem Gebiet, noch beabsichtigt er etwa in dem seltsamen „Fac mecum signum“ die „Zwecklosigkeit der (alten) Zeichenfülle“[1]) darzulegen. Im Gegenteil, wie die Textwahl andeutet, will Handl damit ein Meisterstück der Mensur liefern. Es soll den Gegnern zeigen, daß auch er in den intrikatesten Künsten der Niederländer Bescheid wisse. — Endlich noch ein Wort über die Accidentien. Ich weiß nicht, welcher von beiden Herausgebern dafür verantwortlich ist. Ich möchte aber versichern, daß meine Anfügungen hiezu keineswegs einen Tadel involvieren sollen. Denn gerade bei Handl, dessen äußerst irisierender Satz[2]) ohnedies den Hörer oft genug aus allen Himmeln reißt, ist die nachträgliche Zeichensetzung — zumal bei den noch schwankenden Anschauungen unserer Zeit — zum mindesten sehr schwierig. In vielen Fällen fordert Handl überhaupt eine spezielle, eben seinem eigenartigen Stil sich anpassende Accidenzierung, besonders wenn es sich um strittige Probleme handelt, eine Regel, die sich aus dem genaueren Studium der Übergangsmusik ergibt und die ganze moderne Accidentienfrage in ein neues Licht rückt. Ich muß nun sagen, daß der Bearbeiter des vorliegenden Notenteils sie oft nicht beachtet hat. Eine andere Regel, die sich im Madrigal schon früh herausbildet, und sicher auch in Handls Werken gilt, hätte ebenfalls nützen können, nämlich die Eindeutigkeit der Semitonzeichen, d. h. die Beobachtung, daß sie — kurze deklamierende Partien ausgenommen — nur für die Note gelten, vor der sie stehen. Ein solcher Fall wäre beispielsweise der Eingang der Oratio Jeremiæ Prophetæ (S. 25, Abschn. 2/3), wo die Herausgeber *gis* ad libitum geben; wahrscheinlicher aber würde der Tonsetzer das erste *gis* im Tenor, wie auch an anderen Stellen, ausdrücklich wiederholt haben, wenn er es gewünscht hätte. Ähnlich Seite 4, 26, 44, 121, 98, 116; davon sei das erste Zitat hiehergesetzt, denn es bestätigt meine Behauptung, insofern durch das *fis* der Herausgeber ein wohl unbeabsichtigter übermäßiger Dreiklang entstünde (*):



In dem Dialag Maria Magdalena (S. 49, 52, 54 und 55) ist das immerwiederkehrende *fis*, mit Ausnahme des originalen, entschieden falsch. Die Tonart ist nicht modernes G-dur, wie der Bearbeiter zu glauben scheint; Anfang und Schluß hätten es ihm sagen können. Auch liegt der Iris-Effekt, der durch das beständige Schwanken zwischen *f* und *fis* erzeugt wird, durchaus in Handls Stil. Ebenso Seite 86 (Chor III, Alt I) nicht *cis* wegen des nachfolgenden ♭ im Bass, S. 88 (Chor III, Alt I) besser nicht *fis*, da Handl in solchen Fällen präcis zu sein liebt (vgl. S. 93). Offenbar falsch sind die Accidentien Seite 101 (System 3), 104 (Syst. 2), 113, 116, 121 (Syst. 2), 149 u. s. f., wo überall die nachträglichen Retouchen die originale Wirkung abschwächten, nach meinem Dafürhalten. Freilich möchte ich nicht verhehlen, daß sich über manchen Punkt diskutieren läßt, wie denn die Herausgeber augenscheinlich kein Zeichen setzen, das sie nicht reiflich erwogen haben.

München Dr. Theodor Kroyer

---

**Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XV. Jahrgang. Zweiter Teil. Wiener Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert. I. Herausgegeben von K. Horwitz und K. Riedel. Mit einem Vorwort von G. Adler. Wien 1908. Artaria & Co. Leipzig. Breitkopf & Härtel. Preis 12 M.**

Mit vorliegendem Bande der österreichischen Denkmäler kommt eine Serie von Instrumentalkompositionen zur Veröffentlichung, die aus der Feder Wiener Komponisten „vor

[1]) Übrigens eine Behauptung, die der Wahrheit widerspricht. Die alten Zeichen sind integrierende Organe eines ungemein feinen und tiefdurchdachten Systems.

[2]) Man vgl. beispielsweise S. 170, 74, 121, 169, 127, 154 u. a.

und um 1750" stammend die Entwicklung der Symphoniemusik im 18. Jahrhundert aufklären helfen sollen. Die Frage nach den Wurzeln der Symphonik Haydns, Mozarts, Beethovens hat bekanntlich durch den Hinweis H. Riemanns auf Johann Stamitz (1717 bis 1757) und die Mannheimer Schule eine Gestalt angenommen, die uns eine endgültige Antwort ahnen, aber noch nicht fest formulieren läßt. Daß die Mannheimer tatsächlich eine Reihe von Stileigentümlichkeiten und technischen Besonderheiten haben, die in der klassischen Symphonie der drei Großmeister mehr oder minder deutlich zum Vorschein kommen, steht nach den bisher publizierten Stücken wohl außer Zweifel. Etwas anderes ist es, ob nicht neben den Mannheimern noch eine zweite Gruppe älterer Musiker, nämlich die in Wien selbst wirkenden, bestimmenden Einfluß auf die Gestalt des „neuen Stils" gehabt haben. Der Leiter der österreichischen Denkmäler, Guido Adler, tritt nicht nur entschieden für diese Ansicht ein (im Vorwort), sondern bestreitet sogar das von seinem deutschen Kollegen der süddeutschen Schule vindizierte Verdienst. Ihm folgt (in der Einleitung) der Spezialherausgeber Dr. Horwitz mit einzelnen spitzen polemischen Auseinandersetzungen.

Es wäre unvorsichtig, wollte man nach den zunächst vorliegenden zehn Symphonien und Divertimenti Reutters, Wagenseils, Monns, Schlögers, Starzers etwa schon ein endgültiges Urteil über die Leistungen dieser Wiener „Vordermänner" fällen. Dazu ist die Auswahl doch noch zu klein, zumal Starzers Kompositionen für die „ältere" Zeit nicht mehr als maßgebend angesehen werden können (s. unten). Indessen begrüßen wir die Ausgabe mit Freude und erwarten in nicht zu ferner Zeit die versprochene Fortsetzung. — Als bedeutender Meister der älteren Wiener Schule präsentiert sich mit drei Symphonien und einer dreistimmigen Sonate Georg Matthias Monn (1717—1750). Er steht knapp auf der Schwelle vom alten zum neuen Stil. Alt ist das Haften am Continuo, die Verkettung der Bratschen- mit der Baßstimme, das Hervorbringen dynamischer Gegensätze durch Mischung von Tutti und Solo; alt sind ferner Eigentümlichkeiten der Thematik (z. B. lombardischer Geschmack, italienische Kadenzformeln), in der er sich auffällig mit norddeutschen Meistern berührt (vgl. das Andante der H-dur-Symphonie, bei dem man auf Hasse raten könnte). Neu oder wenigstens eigen ist dagegen die freie Verwendung der Hörner (D-dur-, Es-dur-Symphonie), überhaupt die Verwendung der Blasinstrumente, sodann die Einführung eines Menuetts an dritter Stelle und manch bemerkenswerter Ansatz zu Durchführungen im Sinne der Späteren z. B. in der Es-dur-Symphonie. Rührt diese letztere wirklich vom genannten Monn her — ich kann mich eines starken Zweifels nicht erwehren — dann hätte er von der H-dur-Symphonie an eine überraschende innere Entwicklung durchgemacht. Sollte die Antizipation eines so echt Mozartschen Gedankens wie dem auf S. 82/83 wirklich vor 1750 möglich gewesen sein? Da nach dem Bericht des Biographen (Dr. Riedel in der Einleitung) die Personalien über Monn keineswegs feststehen, ja sogar die Existenz eines späteren Komponisten Monn bezeugt ist, so wäre die Verfasserschaft für diese Symphonie nochmals eingehend zu prüfen.

Wie Monn, so zeigt auch Karl Georg von Reutter in seiner Tafelmusik von 1757 noch ein Janusgesicht. Es fehlt an Differenzierung der Empfindung und an jenen charakteristischen thematischen Gegensätzen, die um 1757 auch in Wien längst Bedürfnis geworden waren, wie Monn und der mit zwei D-dur-Symphonien (eine aus dem Jahre 1746) vertretene Georg Christoph Wagenseil bezeugen. Die erste davon trägt in dem rauschenden Pomp ihres ersten Allegros ganz den Stempel ihrer ursprünglichen Bestimmung als Operneinleitung, hat einzelne hübsche Züge, zeichnet sich aber durch nichts von den besseren Opernsinfonien anderer Meister aus. In der zweiten fällt ein sinniges Andante und ein lebensprühendes Finale auf. Eine besondere Bedeutung Wagenseils für die Entwicklung der Symphonie vermag ich trotzdem weder aus dem einen noch aus dem andern Stücke zu erkennen, es müßten denn unter den weiteren 64 Sinfonien, die von ihm noch erhalten sind, stärkere Talentproben vorhanden sein; sein Hauptgebiet, auf dem er wirklich Hervorragendes leistete, war und blieb doch die Klavierkomposition. Gegen seine und Monns respektgebietende Persönlichkeit steht ein Mann wie Matthäus Schlöger (1722—1766) erheblich zurück. Dessen B-dur-Partita enthält zum größten Teile Durchschnittsmusik, in der nicht einmal die „Grundreguln des Contrapunctes" — um einen beliebten Ausspruch des alten Fux zu gebrauchen

— überall beobachtet sind. Wie geringe Abklärung des Empfindens verrät gleich das unruhige, weil unklar konzipierte erste Allegro, wie häßlich klingen die Quintenparallelen in Takt 10 ff. der zweiten Reprise, wie fade ist das Menuett geraten (vgl. auch die Unisonoparallelen Takt 4—5 im Trio!). Das alles wird durch die paar guten Einfälle nicht wett gemacht, auch nicht durch das hübsche Largo, für das scheinbar Graun oder Hasse die Vorbilder geliefert haben.

Ganz anders Joseph Starzer (1727 bis 1787). Das war ein Talent, dem wirklich etwas einfiel, und in dessen beiden Divertimenti in C-dur (S. 94) und A-moll (S. 105) Stellen vorkommen, die Joseph Haydn geschrieben haben könnte. Beide Stücke (sie sind undatiert) wird man ins Ende der sechziger Jahre, das in A-moll vielleicht sogar in die siebziger Jahre (wenn nicht noch später!) zu setzen haben, sodaß sie als Proben vor-Haydnscher Musik ausscheiden. Hier pulsiert schon das Blut einer neuen Generation, die weit über Joh. Stamitz hinausgeschritten ist und in der Technik wie im Ausdruck neue Ziele sucht. Stücke wie das erste Allegro im A-moll-Divertimento mit seiner fast Mendelssohnschen Romantik, oder wie das Schlußallegro mit dem an ein Beethovensches Sonatenfinale anklingenden Hauptthema gehören schon in die große klassische Zeit und verraten die Reife des Alters. Glaubten die Herausgeber allen Ernstes, hier Musik „vor und um 1750“ vor sich zu haben?

Hinter Starzer steckt der Geist des größeren Haydn, gegen den alle, Reutter so gut wie Monn und Wagenseil verblaßten. Diesen kleineren Talenten ihr Recht, gehört (oder wenigstens studiert) zu werden, zurückgegeben zu haben, ist das Verdienst des vorliegenden Bandes und seiner Herausgeber, Dr. Horwitz und Dr. Riedel, die auch die ersten Bausteine für die Biographien der Meister zusammentrugen.

Bei späteren Publikationen gleicher Art dürfte es sich empfehlen, an Stellen, wo die alte Zeit unbedingt mit Verzierungen rechnete (z. B. im Larghetto von Reutter) oder wo sie Solokadenzen eingelegt haben wollte (ebenda und an zahlreichen, durch Fermaten bezeichneten Haltepunkten der anderen Stücke), dem Laien diesbezügliche Winke zu geben; ferner: bei der Auswahl der Stücke nicht so sehr Jagd nach gelegentlichen „Mozartismen“, Menuetts und nach mangelhaften Ansätzen zur sog. Durchführung zu machen, sondern über diese Punkte hinweg dem geistigen Gehalt der Werke noch mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Was kommt schließlich darauf an, ob eine Symphonie an dritter Stelle ein Menuett hat, wenn die ganze Musik unselbständig oder charakterlos ist? Solche äußerlichen „Ähnlichkeiten“ mit den Werken unserer Klassiker, die sich bei einiger Literaturkenntnis auch in nicht-Wienerischen Kompositionen deutscher und italienischer Meister nachweisen lassen, sind schwerlich das Einzige, was des Hervorziehens bedarf. Vielmehr werden auch für die ältere Wiener Schule Untersuchungen nicht zu umgehen sein, die die geistigen Elemente des ganzen Lokalstils auf ihre Wurzeln und deren allmähliche Verzweigung hin prüfen, wie das in vorbildlicher Weise Riemann in seiner Analyse des „Mannheimer goût“ getan hat. Erst dann wird sich die eingangs erwähnte Frage beantworten lassen und das, was jetzt noch zum großen Teile in der Luft schwebt, ein wissenschaftliches Fundament bekommen.

Leipzig Dr. A. Schering

---

**Denkmäler deutscher Tonkunst. — Erste Folge. Bd. XXXII u. XXXIII: Nicolo Jommelli, Fetonte. Herausgegeben von Herm. Abert. Leipzig. Breitkopf & Härtel 1907. Preis 40 M.**

Die neapolitanische Oper, deren Blütezeit in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts fällt und deren Einfluß sich noch bis ins 19. Jahrhundert geltend macht, war seit ihren Anfängen bis auf unsere Tage herauf die Zielscheibe heftiger Angriffe. Der neapolitanischen Oper wurde von Scheibe und Gottsched bis auf Hanslick und Bitter die Schuld am Verfall der dramatischen Musik zugeschoben, in ihr meist nur die Pflegerin äußerlicher Virtuosenkünste gesehen und sie womöglich auch noch für das Stocken einer Opernreform verantwortlich gemacht. Der Tadel, den ein Zeitraum ihrer Geschichte und einzelne ihrer Leistungen verdienen, wurde auf alle ihre Stücke ausgedehnt. Diese schroffe Ablehnung einer Kunstschule, deren Werke lange Zeit dem italienischen und deutschen Publikum nicht nur vergnügte Stunden, sondern auch innere Befriedigung gewährten, war nicht das

Ergebnis intensiver Beschäftigung mit den in Frage kommenden Opern. Der Haß gegen die Vorherrschaft der Italiener führte diesen Schriftstellern zumeist die Feder. Immerhin fehlte es nicht an einzelnen Männern, die für diese neapolitanische Oper eine Lanze brachen. Mit einer gerechten Abschätzung der Licht- und Schattenseiten dieser Opernschulen, einer Darstellung ihrer Entwicklung, einer Darlegung ihrer musikgeschichtlichen Bedeutung scheint aber erst in unserer Zeit der Anfang gemacht zu werden. Hermann Kretzschmar ist hierin geradezu bahnbrechend vorgegangen. Wiederholt machte er auf das Studium dieser Werke aufmerksam und wies den Schlüssel, mit dem an die Lösung dieser schwierigen Aufgabe gegangen werden kann, ferner wie die großen Neapolitaner auch der musikalischen Praxis unserer Zeit wieder nutzbar gemacht werden könnten. Der Ausführung dieser Ideen stehen mannigfache Schwierigkeiten im Wege. Auch neuerdings erheben sich wieder Stimmen gegen diese Neapolitaner. Ferner kommt, abgesehen von dem Widerwillen, den die meisten unserer Sänger und Sängerinnen gegen alles Neue haben, und der Ratlosigkeit, mit der sie den Gesangsforderungen alter Werke häufig gegenüberstehen, der Umstand in Betracht, daß die einzelnen Opernpartituren der neapolitanischen Meister auf den verschiedensten Bibliotheken zerstreut liegen, dort teils schwer zugänglich, teils nach den seltsamen Hausgesetzen der Herausgabe und Bearbeitung vorenthalten bleiben müssen. Ein Teil der Werke ist völlig verschollen, ein anderer wie z. B. der zu Münster i. W., falls ihm nicht bald die Sorgfalt der geistlichen Behörden zuteil wird, gefährdet. Immerhin aber besteht die begründete Hoffnung, daß die Musikwissenschaft das Dunkel, das über diesem wichtigen Kapitel der Geschichte der Oper teilweise noch schwebt, einigermaßen aufhellt, um dann auch unserem dem Ruin entgegengehenden Sologesang Aufgaben zu bieten, durch die er sich stählt und wieder emporzuringen vermag.

Unter dem Einfluß Hasses einerseits, dem des französischen Musikdramas andererseits brachten neapolitanische Musiker Leistungen zustande, die hinsichtlich des Gesangsstils, des Szenenbaues, der Ausdruckskraft, der Deklamation, der Vereinigung von Recitativo accompagnato und Arioso, der Harmonisierung und Instrumentation das Schema der opera seria wesentlich bereicherten und eine Erstarrung der alten Renaissance-Oper verhüteten. Komponisten wie Teratella, Perez, Majo stehen Traetta und Jommelli gegenüber, die die freieren Formen und Ausdrucksmittel der französischen Oper, Chöre und Ensembles mit den großzügigen Gesangsmonologen neapolitanischer Provenienz zu verbinden, das Orchester durch Tonmalerei zu beleben suchten. Von diesen Komponisten konnte für die deutschen Denkmäler vorerst nur Jommelli in Betracht kommen, der durch seine Wirksamkeit in Stuttgart einem deutschen Hofe in musikalischer Beziehung das Gepräge gegeben hatte.

Der Hallenser Musikhistoriker Hermann Abert, dem auch die neuerdings unternommene Reform des Gesangsunterrichts an den preußischen Mittelschulen mitzudanken ist, hat von den Stuttgarter dramatischen Arbeiten Jommellis die 1768 aufgeführte Oper „Fetonte" ausgewählt und ihrer Neuausgabe ein Vorwort vorausgeschickt. In diesem entwirft er ein knappes Bild von der Persönlichkeit des Komponisten, seinem Schaffen, seinem Verhältnis zur Vergangenheit, zu Zeitgenossen, ausführliche Darlegungen des Lebens und Entwicklungsganges Jommellis sich jedoch vorbehaltend. Einschlägige Arbeiten, die ebenfalls auf Jommelli Bezug nehmen, publizierte Abert in dem Sammelwerk „Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit" (1905) sowie in den „Süddeutschen Monatsheften" (1908). Eine ausführliche Monographie Jommellis aus der Feder Aberts haben wir aber erst noch zu erwarten.[1]) Ein treffliches Material legt der Gelehrte bereits mit dem „Fetonte" der Musikwissenschaft vor. Und da gewinnt man denn aus dieser Neuausgabe einen überraschend tiefen Einblick nicht allein in das Schaffen Jommellis, seine Wandlung in Stuttgart, sondern auch in die zeitgenössische Produktion, auf die durch diese Neuausgabe scharfe Streiflichter geworfen werden.

Da haben wir ein Libretto vor uns, das, unter der Mitwirkung des Komponisten von Mattia Verazi geschrieben, in manchen Zügen von Metastasio abrückt. Mit dem Schicksale des Titelhelden ist jenes Climenes verknüpft, die dem Sohne die unheilvolle

[1]) Soeben unter dem Titel: „N. Jommelli als Opernkomponist" in Halle bei Niemeyer erschienen.

Sonnenfahrt anrät. Das tragische Geschick von Mutter und Sohn ergreift uns und wie die Personen auf der Bühne, so stehen auch wir am Schlusse der Oper unter dem Eindruck der Ereignisse. Der tragische Abschluß einer Festoper, wie er hier in glücklicher Weise herbeigeführt wurde, war in der italienischen Oper der damaligen Zeit nichts allzu häufiges. Wie Verazi, so entfernte sich auch Jommelli vom neapolitanischen Opernstil seiner Vorgänger und versuchte über Hasse hinaus das dramatische Element in der Oper zu seinem Rechte kommen zu lassen, ohne jedoch eine völlige Trennung von Metastasio, vom bisherigen Opernstil herbeizuführen. So tritt das Seccorezitativ im „Fetonte" stark in den Hintergrund und, wo es zu Worte kommt, erfuhr es eine sorgfältige Ausführung. Wir sehen, was später die Neuneapolitaner gegen die Weiterbildung der Oper taten, als sie ihre trockenen, flüchtig ausgeführten Rezitative schrieben. Eine wichtige Rolle spielt dagegen im „Fetonte" das begleitete Rezitativ, in dem nach Abert Jommelli auch „sein Bestes gibt". Bald steht es für sich da, bald erscheint es in Verbindung mit geschlossenen Stücken oder in diese eingefügt. In dieser Hinsicht ist der zweite Akt und die zweite Hälfte des dritten Akts besonders lehrreich. Man betrachte da einmal den großen Gesangsmonolog in der dritten Szene des zweiten Aktes, der den Seelenzustand Phaetons nach dem Verluste der Geliebten offenbart und dartut, wie enge sich der Komponist hier der Situation anschließt, bald den Erregungen und Zorneswallungen, bald den Schmerzensausbrüchen Phaetons folgt. Und nachdem die innere Ruhe in Phaeton eingezogen, schließt sich dem begleiteten Rezitativ die Arie „Sempre fido il primo affetto" an, deren breitausladende Melodik im Mittelsatze, dem Umschlag in der Stimmung Phaetons entsprechend, jedoch wieder unterbrochen wird. — In der zweiten Hälfte des dritten Aktes schleppt Epaphus, Phaetons Rivale, die gefesselte Climene fort. In der Ferne taucht am Horizonte Phaeton auf dem Sonnenwagen auf. Dieser verliert seine Bahn und steckt im Hin- und Herschwanken den Himmel in Brand. „Fürchterliche, mit dichtem Rauch vermengte Flammen breiten sich in der Luft aus." Das Orchester malt die immer mehr um sich greifenden Flammen. Climene sieht in ihnen den Zorn ihres Sohnes über die Freveltat des Epaphus, muß jedoch bald erkennen, daß der Untergang ihres Sohnes zum unabänderlichen Ereignis werde. Auch hier schreibt Jommelli ein großangelegtes begleitetes Rezitativ mit mächtigen Steigerungen, scharfen Kontrasten, und läßt in die Hilferufe des Epaphus, der Climenen ihr Verschulden am Unglück Phaetons vor Augen hält, in die Verzweiflungsschreie der Mutter den a capella gesungenen „unterirdischen" Chor „Giove, pietà di noi" hereinklingen. Das sind Szenen von einer Ausdruckskraft, von einer dramatischen Wahrheit, die in jeder modernen Oper stehen könnten. Hier sehen wir, was Jommelli als Dramatiker leistete und was die spätere Oper den großen Neapolitanern zu danken hat. Solange die Oper in den Händen solcher Meister lag, brauchte man um ihre Entwicklung nicht allzu bange zu sein. — Unter den geschlossenen Gesangsstücken des „Fetonte" finden sich Arien, die uns ergreifende Seelengemälde vorführen und deutlich dartun, was die Neapolitaner Hassescher Richtung zu schaffen vermochten, wenn sie an die Lösung solcher Aufgaben gestellt wurden. Wahre Prachtstücke bietet der erste Akt mit der Arie des Phaeton „Le mie smanie" (B-dur, C, Allegro, das jedoch meines Erachtens nicht zu rasch genommen werden darf), sowie der zweite Akt mit der bereits erwähnten Arie „Sempre fido". Intelligente Sänger werden sich diese beiden Stücke wohl zunutze machen und dabei auch weitere Kreise von der vielfach verbreiteten Meinung abbringen, daß von den Neapolitanern Koloraturen ausschließlich den Gesangskünstlern zuliebe geschrieben wurden. Daneben stoßen wir im „Fetonte" aber auch auf Arien ohne Physiognomie und von geringer Bedeutung, die hoffentlich den Gesamteindruck des Jommellischen Werkes nicht zu stören vermögen. In den Ensemblesätzen erhebt sich Jommelli hinsichtlich der Arbeit und Charakteristik nicht wesentlich über ähnliche Stücke seiner Vorgänger. Auf einer ganz anderen Stufe stehen dagegen wieder die Chöre der Oper, mit denen Jommelli unter dem Einfluß des französischen Musikdramas sich denen anschließt, die die Solooper wieder zu beleben und zu bereichern suchten. Der „Fetonte" bietet vorwiegend nur Staffagenchöre. Climenens Gebet zu Beginn des ersten Akts mit dem Einsatz des Tenorchors ist von aparter Wirkung, ernst einfach gehalten und feierlich. Ein anmutiges Idyll zaubert uns der Tritonenchor „Della gran buccina" (I, 3) hervor, eine Charakteri-

stik fremden Volkstums wird im Mohrenchor „Fiamme odorifere“ (I, 9) angestrebt. Des „come da lontano“ Chors in der zweiten Hälfte des dritten Akts wurde bereits Erwähnung getan. Der Schlußchor, der zur Flucht aus diesem Lande auffordert und nicht nach dem Rezepte Metastasios eine moralisierende Schlußwendung bringt, wird teilweise unisono gesungen und weist dadurch deutlich auf sein Vorbild hin. In der Instrumentierung des „Fetonte“ tritt der freiere Gebrauch der Holzbläser, der Flöten und Oboen zutage, die auch verschiedentlich zu solistischen Aufgaben herangezogen werden. Die Soloeinsätze der Flöten und Oboen in der Arie Libias „Spargerò“ (I, 7), die nach dem Verstummen des Orchesters erklingen, tragen zur Vertiefung der Stimmung wesentlich bei. Ebenso werden die Streicher zur Charakteristik der Situation, zu tonmalerischen Zwecken verwendet. In dieser Hinsicht ist die Sinfonia der Oper, in der nach Abert die alte neapolitanische Sinfonienform mit programmatischen Elementen durchdrungen ist, und die zweite Hälfte des dritten Aktes besonders lehrreich. Besonders in den begleiteten Rezitativen zeigt Jommelli, was er aus dem Orchester zu dramatischen Zwecken herauszuholen versteht. Über die Bedeutung, die der Dynamik in den Opern Jommellis zukommt, hat sich Abert in dem Vorwort seiner Neuausgabe ausführlicher ausgesprochen und damit eine Frage berührt, die bei der künftigen Beurteilung des Neapolitaners Perez noch besondere Erörterung finden dürfte.

Jommellis Bestrebungen auf dem Gebiete der dramatischen Komposition fielen auf fruchtbaren Boden. Nicht allein auf die Stuttgarter Musikwelt, sondern auch auf weitere Kreise übten seine für Stuttgart geschriebenen Opern Einfluß aus. Diesen sowohl auf die Entwicklung des Melodrams und Balletts, als auch auf die Opernkomposition. Der Raum verbietet es, hierauf hier näher einzugehen.

Aberts Neudruck gibt die Oper Jommellis unverkürzt wieder. Durchweg ist die Cembalostimme ausgearbeitet und zwar, wie hervorgehoben werden muß, ungemein glücklich. Daß sich die eine oder andere Stelle auch anders spielen ließe, hat Abert im Vorwort ja selbst erwähnt. Möchten doch nun auch die anderen Stuttgarter Opern Jommellis in den Denkmälern zum Leben erweckt werden und zwar, wie ich wünschen würde, in entsprechender Auswahl der bedeutendsten Szenen. Nachdem der „Fetonte“ unverkürzt wiedergegeben und dadurch uns ein genauer Einblick in die Kompositionsart Jommellis gegeben ist, könnte ein folgender Band die wichtigsten Szenen mehrerer Opern Jommellis umfassen. Und wenn ich im Anschluß hieran noch einem weiteren Wunsche Ausdruck verleihen darf, so wäre es der, es möchten sich Mittel und Wege finden, auch die Hauptwerke der anderen großen Neapolitaner in ähnlichen neuen Ausgaben erscheinen zu lassen. Die österreichischen Denkmäler könnten auch da in dankenswerter Weise eintreten.

Zum Schlusse sei die Abertsche Ausgabe des Jommellischen „Fetonte“ nochmals freudigst begrüßt und allen jenen angelegentlichst zum Studium anempfohlen, die sich für die Operngeschichte interessieren und von Jommelli mehr kennen lernen wollen als sein „Requiem“.

Marburg a. L. Dr. Ludw. Schiedermair

---

**Denkmäler Deutscher Tonkunst. Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. VII. Jahrgang 1. Band und VIII. Jahrgang, 1. Band. Ausgewählte Werke von Johann Staden. Herausgegeben von Eugen Schmitz. Preis je 20 Mk.**

Allmählich mehrt sich das der Allgemeinheit zugänglich gemachte Material auch für die Beurteilung der deutschen Musikübung und Produktion zu Anfang des 17. Jahrhunderts, der Zeit, wo von Italien ganz neue Ideen und Stilprinzipien sich verbreiteten, welche im Laufe des Jahrhunderts die Welt eroberten. Immer bestimmter stellt sich heraus, dass die Deutschen keineswegs so gleich von allem Anfang an begeistert diese Neuerungen aufgriffen, dass es vielmehr erst geraumer Zeit bedurfte, sie mit denselben zu befreunden und ihre solide bodenständige Praxis der italienischen zu akkommodieren. Das gilt ebenso auf vokalem wie auf instrumentalem Gebiete. Hatte doch die Motettenkunst erst unlängst durch die venezianische und römische Schule erstaunliche Steigerungen erfahren und die Liedkomposi-



tion als hochkünstlerisch durchgebildetes a cappella-Madriga einerseits und leicht tändelnde Villanelle und Kanzonette anderseits den schwerfälligen älteren deutschen Liedsatz in neue Bahnen gelenkt; auch der Instrumentalstil hatte erst unlängst kräftig nachwirkende Anregungen zur Entfaltung von Glanz und Breite der Entwicklung durch die beiden Gabrieli erhalten. Diese durch Sweelinck, Hassler und Schütz nach dem Norden getragenen Fermente bedurften gewiss noch einiger Zeit, um ganz ihre Nachwirkungen zu entfalten und konnten unmöglich sofort durch ihnen widerstreitende neue Ideen wieder ausgeschaltet werden. So ist es denn im Grunde ganz und gar nicht verwunderlich, dass der monodische Stil in Deutschland zunächst mit einiger Skepsis aufgenommen wurde und eine ganze Reihe bedeutender Meister, wie Melchior Franck, Philipp Dulichius, Christoph Demantius, Hieronymus Prätorius u. a. an dem vollstimmigen Satze festhielten, und andere, wie Heinrich Schütz selbst, Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt, Erasmus Widmann, Michael Prätorius nur allmählich zu dem neuen Stile übertraten, doch ohne darum den alten ganz fallen zu lassen. Ja auch noch die folgende Generation, deren Geburt in die Zeit der Anfänge des neuen Stils fällt, hält noch die alte Tradition hoch und pflegt nur die neue Kunst neben der alten.

In Johann Staden, von dessen Werken die beiden vorliegenden Bände eine wohlorientierende Auswahl bieten, tritt uns ein spezieller Zeitgenosse der Schütz, Schein, Scheidt, Widmann, H. und M. Prätorius usw. entgegen, dessen Werke deutlich diese Phasen der allmählichen Befreundung mit dem neuen Stile erkennen lassen. Er ist aber freilich — das sei gleich gerade herausgesagt — keiner von den Grossmeistern seiner Zeit, auf keinem der von ihm begangenen Gebiete ein Brecher neuer Bahnen oder ein Vollender, aber doch ein respektabler Künstler, dessen Schaffen kennen zu lernen zur Ergänzung des Zeitbildes von Wert ist. „Überall hat er mit Ernst und Fleiss gearbeitet, überall sich als Künstler bewährt, viel Achtbares geleistet, freilich ohne jemals geniale Züge aufzuweisen" — dieses Urteil Hugo Leichtentritts (Geschichte der Motette [1908] S. 329 ff.) über die im Jahrgang VII, 1. enthaltenen lateinischen und deutschen Motetten kann getrost auch auf die im Jahrgang VIII, 1. gegebenen kirchlichen Gesänge im monodischen und konzertierenden Stile und auch auf die weltlichen Lieder und die Instrumentalkompositionen ausgedehnt werden. Ausnehmen müsste man höchstens das amüsante Stück, das den Wettgesang des Kuckucks und der Nachtigall mit dem Esel als Schiedsrichter zum Gegenstande hat („Einsmal in einem tiefen Thal" VIII, 1. S. 76—87). Dasselbe (wohl angeregt durch Giov. Croces „Wettgesang des Kuckucks und der Nachtigall mit dem Papagei als Schiedsrichter") ist nicht nur mit wirklichem Humor angefasst und durchgeführt, sondern zeigt auch Genieblitze, wie z. B. den grell in das C-Dur einschlagenden B-Dur-Akkord bei der erstmaligen Nennung des Esels, auch die geschickt malende eng imitierte Tonleiterpassage auf „Sie flogen vor den Richter". Das ganze in sechs gegeneinander abgeschlossene Teile (aber ohne Taktwechsel) gegliederte Stück, dem „Venuskränzlein" von 1610 entnommen, repräsentiert mit seiner schlichten tanzmässigen Haltung unter ungezwungener Handhabung der imitierenden Satztechnik eine reizende Blüte der Villanellen-Litteratur, steht also ganz auf dem Boden der Kunst des 16. Jahrhunderts. Hier ist Staden wirklich ganz in seinem Element (nur der Gesang der Nachtigall hätte wohl ein wenig breiter ausgeführt werden dürfen). Ähnliche Faktur zeigt auch: „Zu diesem Venuskränzelein"; die Deklamation ist auch hier tadellos fliessend, solange die frei imitierende Setzweise währt, wird dagegen prekär, sobald der Satz Note gegen Note eintritt, nämlich in der gaillardenartigen kurzen Strecke im Tripeltakt:

Denn Venus, die Göttin, eben

Selbst mit uns will fröhlich le - ben.

Bei solchen Stellen scheitert die Kunst des Herausgebers, wenn er durch Einfügung der Taktstriche versucht, innere Einheit von musikalischem und sprachlichem Rhythmus aufzudecken; sie muss scheitern, weil der Komponist, im Banne alter Gewöhnung, in ihnen dem musikalischen (Tanz-) Rhythmus die souveräne Oberherrschaft gibt und die nur noch der Zahl nach korrespondierenden Silben ohne jede Rücksicht auf korrekte Betonung unterstellt. Solches Umschlagen des Rhythmus entstammt natürlich der französischen Chanson, resp. der italienischen Instru-

mentalkanzone des 16. Jahrhunderts, d. h. bedeutet einen fremden Tropfen im deutschen Blute. Man vergleiche damit die reinen Tanzlieder im geraden Takt ohne Imitationen (Allemanden) Nr. 22 u. 23, echt volksmässige Typen mit normaler Dehnung der Reimsilben (Nr. 22 zu Anfang mit der bekannten Umsetzung — ⌣ ⌣ — ⌣ — ⌣ — statt: ⌣ — — ⌣ — ⌣ — in Rücksicht auf Vers 3 „Leben und Trost", Nr. 23 ganz glatt jambisch deklamierend trotz des 3. Verses „Theseus verliess am Lande"). Nur von diesen glatt den Tanzrhythmus durchführenden Liedern aus versteht man eben kompliziertere, aus denselben herausgewachsene Gestaltungen wie die des dialogischen „Ich bitt euch Jungfrewelein" mit seinen viersilbigen eingeschalteten Antworten des Mädchens. Die Komposition muss man sich vorstellen als zunächst ganz schlicht den Rhythmus der Verse durchführend in der Form:

(dreimal in jeder Strophe mit Reimordnung a b a b a b).

Dieser schlichte Verlauf erfährt zunächst die Störung durch die Antwortzeilen mit dem Rhythmus (,,Ja sag nur fort", „Wer hat's gehort?", „Ja bist bethort"), weiter aber durch Dehnung der Anfangssilben (1. Zeile 1. Silbe = statt , 2. Zeile 1. bis 2. Silbe statt , 3. Zeile 1. Silbe statt , 4. Zeile drittletzte Silbe statt , 5. Zeile 1., 4. und 5. Silbe statt , 6. Zeile wieder 1. und 2. Silbe statt ). Auch die die Strophe schliessende Antwortzeile des Mädchens „Du bist bethort" ist gedehnt ( ). Mit andern Worten: es handelt sich bei allen diesen Störungen des glatt rhythmischen Verlaufes nur um Verstärkungen des Ausdruckes der Bitte des Liebenden:

Ich bitt' euch Jungfrewelein, Hört mich doch auf ein Wort!

Wisst ihr, wie ohn' falschen Schein Ihr euch verpflichtet dort?

Niemand weil wir beid' allein Oft waren an dem Ort.

Ähnlich wie in dieser ersten Strophe, wenn auch nicht so direkt einleuchtend, dienen die Dehnungen einer durchaus korrekten Deklamation.

Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse in dem geistlichen „Gespräch zwischen Fleisch und Geist", Jahrg. VII. 1, S. 100 f.; auch da verschwinden alle scheinbaren groben Verstösse gegen die Gesetze vernünftiger Deklamation und erscheinen vielmehr statt dessen grosse Freiheiten der Temponahme zur Verstärkung des Ausdrucks und zur Durchführung ausgezeichneter Deklamation:

Trüb Wolken mich umgeben ⌣ — ⌣ — ⌣ — ⌣ —

„Aufmunder dich!" „Ach wie kann ich?"
„Sieh über dich!" ⌣ — ⌣ — (dreimal.)

O weh, mein elends Leben! ⌣ — ⌣ — ⌣ — ⌣ — usw.

Vergleiche auch daselbst Nr. 29: „Wach auf, mein' Seel', es ist jetzt Zeit!", wo durchweg die Zeilenanfänge umgekehrt die zweite Silbe verkürzen, um den bequemeren Anfang auf die schwere Zeit durchführen zu können

$\frac{3}{4}$

und zugleich für die Schlußsilbe längere Dauer zu gewinnen, ohne den glatten Verlauf des grossen Rhythmus zu stören. Dagegen dehnt wieder Nr. 30 „Wie lang, o Gott, währt doch mein Kreutz" die erste und letzte Silbe und schaltet nach der Schlußsilbe eine unrhythmische Pause ein: :|| usw. statt

Überall wo schlichte volksmässige Elemente ins Spiel kommen, treffen wir eben auf dieselben Erscheinungen; die Komponisten schwanken da zwischen der Alternative: straffe Durchführung des natürlichen normalen Rhythmus (fortgesetzt streng symmetrisch in 2- oder 4 taktigen Gliedern) eventuell mit Ignorierung der Ansprüche des Textes auf Einstellung der Akzentsilben auf gute Taktteile, oder aber — scheinbare Ignorierung der rhythmischen Ordnung zugunsten nachdrücklicheren Vortrags des Textes. Ein frappantes Beispiel für die erstere Lösung des Konfliktes ist die Gaillarde aus dem „Venuskräntzelein" (Jahrg. VII. 1, S. 75): „Ach Traurigkeit, wie hast tu mir mein Hertz Genommen ein mit soviel tausend Schmertz" usw., wo die Verse natürlich vom Dichter jambisch gemeint sind mit gedehnter Abgliederung der vier ersten Silben:

||: :||,

während der Komponist, der eben eine Gaillarde komponiert, die Verse als daktylische behandelt.

Von den geistlichen Monodien Stadens (Jahrg. VIII. 1, S. 41 ff.) sind ebenfalls einige durchaus in der hier angedeuteten Weise rhythmisch zu erklären (Nr. 9: „Ach Gott und Herr“, 10: „Ach Herr, du grosser Gott“, 11: „Ich stäckt' im tieffen Schlamm“, 13. „Fegt ab von euch den Sauertäig der Erde“). Auch in ihnen ist eine schlicht volksmässige Form der Textdichtung die Grundlage der musikalischen Gestaltung, und die scheinbaren Freiheiten der Taktordnung entpuppen sich als graphische Fixierungen der unrythmischen Zeitzugaben eines deutlichen Vortrags. Ganz anders liegen die Verhältnisse, wo sich Staden einem Prosatext gegenüber befindet, also in allen Motetten, gleichviel ob mit lateinischem oder deutschem Text, und ebenso im durchimitierenden vierstimmigen wie im monodischen Stile. In ihnen allen ist der Text zwar motivzeugend, aber nicht Grundlage des Rhythmus. Das feste Gefüge des Rhythmus entsteht in ihnen vielmehr durch ganz frei wechselnde Behandlung des Textes, bald schnelleres Hinweggehen über eine Anzahl Silben, bald Dehnungen auf beliebige Dauer, Wiederholung von Textteilen, im Satze für mehrere Singstimmen vor allem auch durch imitierenden sukzessiven Vortrag derselben Textteile durch die beteiligten Stimmen; der Text ist dabei also in der mannigfaltigsten Weise bildbar und biegsam. Jede gemessene und gereimte Übersetzung der Bibelworte aber bedingt sofort den teilweisen oder gänzlichen Übergang in die liedartige Formgebung (vgl. Jahrg. VII. 1, Nr. 12, 15, 16, 20, 25, 31, 33, 34 und Jahrg. VIII. 1, Nr. 14, 17, 18). Ein gereimter Text widerstrebt ebenso der rezitativischen wie der motettenartigen Behandlung und drängt vielmehr auf Arie und Lied hin. Die reine Monodie hat aber freilich nicht nur die grösste Freiheit sondern zugleich auch die schwerste Aufgabe vor sich, wenn sie einen Prosatext musikalisch gestalten soll. Wie sich Staden mit der Aufgabe abfindet, ist anerkennenswert, aber auch nicht mehr. Man vergleiche daraufhin Jahrg. VIII. 1, Nr. 1 und 2 Cantate Domino canticum novum (1632 und 1621) und Nr. 12. „Ich will singen von der Gnade des Herrn ewiglich“ (aus Kirchenmusik II. [1626]). So recht wohl fühlt er sich doch erst, wenn er mehr als eine Singstimme heranzieht (VIII. 1, Nr. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 15, 16), d. h. wo der Continuo mehr oder minder entbehrlich wird.

Näher auf die Faktur der einzelnen Kompositionen Stadens einzugehen, ist natürlich hier nicht möglich. Es sei nur nochmals konstatiert, dass er die kontrapunktische Technik beherrscht, in den Motetten geschickt zwischen durchimitierenden und akkordisch Note gegen Note gesetzten Teilen wechselt, auch dem fünfstimmigen Satze oft streckenweise wechselchörige Wirkungen abgewinnt und im doppelchörigen achtstimmigen Satze sich nicht auf den Wechsel akkordisch gesetzter Chöre beschränkt, sondern Stellen mit Durchimitation in den Einzelchören einflicht. Im ganzen neigt aber Staden offenbar zu einer einfachen Schreibweise und geht in vielen Fällen, auch wo er imitierend anfängt, nach wenigen Takten zum schlichten Satz Note gegen Note über. Das dreichörig beginnende und schliessende Duo Seraphim clamabant Sanctus (aus Harmoniæ sacræ continuatæ 1621 in Jahrg. VIII. 1, Nr. 5) differenziert den 1. Chor (Streicher) und 2. Chor (Bläser) so gut wie gar nicht und hat seinen wertvollsten Kern in dem kanonischen Sätzchen für 2 Soprane mit Continuo.

Gelegentliche tonmalerische Einfälle Stadens hängen zumeist allzu naiv am Einzelwort, z. B. VII. 1, Nr. 2, „Ascendit Deus“ (sekundenweise ansteigend) mit sofort anschliessendem Gegensatz „in jubilo“ (punktiert in kürzeren Noten), „in voce tubæ“ (im Akkord hin und hergehend) sowie weiterhin „vehementer“ (heftige Bewegung); das Nr. 4 „O peccator“ (lange Noten akkordisch), „fuge, fuge“ (kurze schnelle Noten, imitiert), so dreimal wechselnd, und am Schluss „offenditur“ (synkopische Rhythmen); in Nr. 7 „a descendentibus in lacum“ (stufenweise herabsteigend im Fauxbourdon) usw.

Auch die 17 den Beschluss der Auswahl bildenden Instrumentalsätze Stadens (von 1609, 1610, 1618 u. 1643) berechtigen nicht, Staden eine hervorragende Stellung zuzuweisen; vor Leistungen wie denen Hasslers, Francks, Peuerls, Scheins, Engelmanns, Ottos, Scheidts, Simpsons verblassen dieselben stark; nur einige Couranten zeichnen sich besonders durch die sinnigen nachhängenden Schlüsse aus. Doch muss die Harmonik Stadens als im wesentlichen geklärt und logisch folgernd anerkannt werden. Die Kanzonen sind gut nachgemacht italienisch; nach einem Stück von ähnlicher Genialität wie Er. Widmanns „Kanzon auf dem Schäfferstantz“ sucht man vergebens.

Eine ziemlich umfangreiche Einleitung bringt einiges berichtigende und ergänzende Detail zu Stadens Biographie aus Nürnberger Archivalien (Auszüge S. LXVII—LXX). Staden starb (oder wurde beerdigt?) 15. Nov. 1634

als Opfer der Pest, die ihm kurz vorher einen Sohn und 1627 seine erste Frau und einen andern Sohn entrissen hatte. Der zweite Teil beschäftigt sich mit Stadens Werken und seiner historischen Bedeutung, die wohl etwas zu hoch angeschlagen ist. Gerügt werden muss, dass Schmitz die Titel der Werke Stadens (auch derjenigen, aus denen er Stücke mitteilt), nicht vollständig gibt, sondern statt dessen auf Eitners Quellenlexikon verweist. Es ist nicht recht verständlich, warum die Leitung der Publikation in diesem Falle von ihrer sonstigen Gepflogenheit, auf das Bibliographische besonderen Wert zu legen, abgegangen ist. Wenn irgendwo, so muss in den Denkmälerausgaben dafür Platz sein. Eitners Titelangaben sind durchaus nicht vollständig, auch in diesem Falle nicht. Warum ist nicht dafür lieber der Sonderabdruck der Texte (vor dem Notenteil in beiden Bänden) weggeblieben, zumal doch derselbe nicht vollständig ist, sondern bezüglich Folgestrophen auf den Notenteil selbst verweist? Übrigens enthält der zweite Teil der Einleitung manches wertvolle Detail für die Formengeschichte.

Dass selbst den einfachsten vier- ja dreistimmigen Stücken noch Klavierspartierungen beigedruckt sind, ist wohl ein entbehrlicher Luxus; die Käufer der Denkmäler, welche dieselben nicht nur in den Schrank stellen, dürften doch wohl in der Lage sein, ohne solche Erleichterungsmittel mit der Lektüre zurecht zu kommen. Ein liebevolles Interesse bekunden die von R. Lederer ausgesetzten Akkompagnements der Stücke und Kontinuo.

Einige Druckfehler seien noch angemerkt:

Jahrgang VII. 1, S. 3, Syst. 2, letzte Note im Tenor wohl a statt b, wie S. 5, Syst. 2, Takt 2 (auch im Auszug). Jahrg. VIII. 1, S. 47, 3. Syst., 2. Takt fehlt im 1. Cantus die letzte Note (a). S. 68, Bassus des 2. Chors, vorletzte Note a statt f (wie im Auszug). S. 76, 1. Syst., Takt 4—5 fehlt im Tenor der Haltebogen. S. 106, 1. Syst., drittletzter Takt im Auszug Tenor h statt a. In der Einleitung steht zweimal (S. XLI u. XLIII) mit Zitat meiner Gesch. der Musiktheorie Cantiones ecclesiastici (von Aichinger); bei mir steht der Schnitzer nicht. S. XLIII steht einmal Agazarri statt Agazzari (Schluss des 1. Absatzes.) Nicht ganz verständlich ist mir, was das geklammerte Wort (Madrigalismus) S. XLIX soll. Meines Wissens versteht man doch unter Madrigalismus nicht den monodischen Stil, sondern sein Gegenteil.

Leipzig Dr. Hugo Riemann

**J. H. Schein. Sämtliche Werke. Herausgegeben von A. Prüfer. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1901. 1904. 1907. Preis à Bd. 15 M.**

Da obige drei Bände sämtliche größere weltliche Werke Scheins enthalten, ist das Unternehmen gegenwärtig zu einem gewissen Abschluß gekommen, so daß eine Würdigung seiner musikwissenschaftlichen Bedeutung möglich und geboten erscheint.

Über die Persönlichkeit Johann Hermann Scheins hat uns Prüfer in seiner die Biographie des Künstlers enthaltenden Habilitationsschrift[1]) aufgeklärt. Demnach ist Schein am 20. Januar 1586 zu Grünhain in Sachsen geboren und am 19. November 1630 zu Leipzig gestorben. Aus seinem Studiengang ist sein Verweilen an der Leipziger Universität, wo er sich 1607 als Studiosus juris inskribieren ließ, bemerkenswert; seine erste bedeutende musikalische Stellung erhielt er 1615 als Kapellmeister am Weimarer Hofe, von wo er aber schon im nächsten Jahre als Kantor der Thomasschule nach Leipzig berufen wurde. In dieser Stellung, in welcher er einer der würdigsten Vorläufer J. S. Bachs war, verblieb er bis zu seinem Tode. Für das Ansehen, in dem Schein als Komponist bei seinen Zeitgenossen stand, ist es charakteristisch, daß man ihn, Heinrich Schütz und den Hallenser Organisten Samuel Scheidt als „die drei großen S" rühmte. Von dem reichen Tonschaffen des Meisters scheidet hier seine Tätigkeit auf dem Gebiete der Motette, des geistlichen Konzerts und des geistlichen Liedes aus; wir haben uns nur mit seinen weltlichen Liedern und seiner weltlichen Instrumentalmusik zu befassen. Die drei Bände Prüfers enthalten jeweils ausführliche historische Einleitungen, die die Wege zur Würdigung Scheins weisen.

Die mit dem Anfang des 17. Jahrhunderts einsetzende musikalische Weltherrschaft Italiens zwang auch die deutsche Musik in ihren Bann. Das italienische Madrigal und die Villanelle, der doppelchörige venezianische Stil, endlich die neuentdeckte italienische Monodie übten umgestaltenden Einfluß auch auf die Formen der deutschen Musik, es beginnt für Deutschland ein etwa anderthalb Jahrhunderte währendes „italienisches Zeitalter", an dessen Anfang neben Haßler, neben

[1]) A. Prüfer. Johann Hermann Schein. Leipzig. 1895.



Staden, Prätorius und Schütz auch Hermann Schein steht. So ist Scheins in Prüfers erstem Band veröffentlichtes Liederwerk „Venuskränzlein" (1609) ein Vertreter des nach den Formen der italienischen Villanelle umgebildeten mehrstimmigen deutschen Kunstliedes. Prüfer zeichnet in seiner historischen Einleitung die geschichtliche Stellung des Werkes mit wissenschaftlicher Gründlichkeit. Er zeigt die Grundlinien der Entwicklung des italianisierten deutschen Liedes auf, die bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts zurückreichen. Die führende Stellung, die Prüfer dabei Hans Leo Haßler einnehmen läßt, ist nach den neuesten Forschungen wohl etwas einzuschränken. Sandberger[1]) hat darauf aufmerksam gemacht, wie viel Haßler an italienischer Kunst, schon vor er selbst nach dem Süden reiste, von dem in München wirkenden Orlando di Lasso übernommen hat. Neben den Regnart, Lechner, Ivo de Vento, Demantius, Scandelli muß Lasso als einer der gewaltigsten Apostel italienischer Kunst in Deutschland gelten. Anderseits war zu Anfang des 17. Jahrhunderts das deutsche Villanellenlied so eminent verbreitet, daß es nicht angeht, mit Prüfer von einer „Haßlerschen Liedform" zu sprechen. Haßlers Lieder zeichneten sich wohl durch ihre künstlerische Genialität aus, allein nach Seite der Form sind sie nur eine von hundert gleichartigen Erscheinungen. Gründlich und aufschlußreich sind Prüfers Untersuchungen über die technische, namentlich harmonische und rhythmische Gestaltung der Scheinschen Lieder, feinsinnig sind die künstlerischen Urteile gefaßt. Bei gewissen tonmalerischen und harmonischen Effekten, so z. B. bei dem eigenartigen übermäßigen Sekundschritt im Liede Nr. 5, von dem Prüfer auf Seite IX spricht, wäre es vielleicht angezeigt gewesen, den Terminus „Madrigalismen" einzuführen, der diese auf dem Boden des Madrigals erwachsene und von da in alle Formen der Vokalmusik übergegangene Art der Tonmalerei am präzisesten kennzeichnet.

In jener Zeit war es üblich, den Liederwerken als Anhang eine Anzahl Instrumentalstücke beizugeben; auch bei Scheins Venuskränzlein fehlen sie nicht; mit dem die zweite Hälfte des ersten Bandes von Prüfers Ausgabe bildenden Suitenwerk „Banchetto musicale" (1617) machen sie Scheins Schaffen auf dem Gebiete weltlicher Instrumentalmusik aus. Prüfers Vorrede erörtert die technische Struktur und künstlerische Bedeutung der Stücke wieder mit eingehender Gründlichkeit, doch haben sich in den seit Erscheinen des Bandes verstrichenen sieben Jahren durch neue Forschungen die Gesichtspunkte geändert, so daß Prüfers historische Ausführungen heute bereits wieder einer kleinen Korrektur bedürfen. Durch Tobias Norlinds Beiträge zur Geschichte der Suite[2]) ist nachgewiesen, daß es eine vier- und fünfsätzige Variationensuite bereits in der Tabulaturliteratur des 16. Jahrhunderts gibt; demnach kommt Scheins „Banchetto musicale" formgeschichtlich nicht die bedeutungsvolle Stellung eines Anfangswerkes seiner Gattung zu; trotzdem bezeichnet es im Verein mit ähnlichen Werken, von denen die von Peurl am bekanntesten sind, doch den Anfang einer neuen Etappe der Entwicklung. Die einzelnen Tanzformen hatten sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts so verbreitert, daß man die cyklische Folge auflöste und die einzelnen Gattungen als selbständige Tonstücke behandelte.[3]) Zugleich kamen die Tanzsammlungen für mehrstimmiges Instrumentalspiel in Mode,[4]) während vorher sich die Geschichte der Suite vorwiegend in der Literatur für Einzelinstrumente (vornehmlich Laute) abgespielt hatte. So finden wir zu Anfang des 17. Jahrhunderts nicht nur in den Liederwerken, wie im Scheinschen „Venuskränzlein", Tänze für mehrstimmiges Instrumentalspiel ohne cyklische Folge, sondern auch selbständige Instrumentalwerke, die entweder überhaupt nur eine Tanzgattung pflegen, wie etwa Valentin Hausmanns „Intraden" von 1604, oder zwar mehrere Gattungen aber ohne cyklische Ordnung enthalten. Unter den Werken, die nun

[1]) Denkmäler der Tonkunst in Bayern. V 1.

[2]) Sammelbände der Intern. Musikges. VII. S. 172. — [3]) Norlind, a. a. O. Seite 183.

[4]) Diese Mode scheint von England ihren Ausgang genommen zu haben. Dort gab es schon vor 1600 musikalische Kränzchen zur Pflege der Kammermusik, die sogen. „Consorts", in denen die mehrstimmige Tanzmusik eine Heimstätte fand. (Vgl. Riemann, Geschichte d. Musik seit Beethoven, Seite 16 und 36.) Auch in Deutschland entstanden zu Anfang des 17. Jahrhunderts solche Musikkränzlein, Vorläufer der Collegia musica (vgl. meinen Stadenband der bayer. Denkmäler S. XV ff.), für welche die mehrstimmige Tanz- und Suitenliteratur in erster Linie bestimmt war, wie die Komponisten in den Vorreden ihrer Werke (z. B. Sartorius 1601, Staden 1618) ausdrücklich betonen.





diese neuen verbreiterten mehrstimmigen Tänze wieder nach dem Prinzip der alten Variationensuite gruppieren, dürfte Scheins „Banchetto musicale" eines der frühesten, jedenfalls eines der künstlerisch Bedeutendsten sein.

Mit einer Reihe anderer weltlicher Werke, die Prüfers Ausgabe im zweiten und dritten Band bringt, gehört Schein der Frühgeschichte des instrumental begleiteten deutschen Kunstliedes an. Im letzten Dezennium des 16. Jahrhunderts war in Italien die Monodie, der Sologesang mit Instrumentalbegleitung in den Mittelpunkt des Interesses getreten, und die anderthalb Jahrhunderte lang im mehrstimmigen A capella-Tonsatz gepflegten Formen des Madrigals und der Motette wurden jetzt entweder in diesem monodischen Stil behandelt oder, soweit sie mehrstimmig blieben, nahmen sie doch den begleitenden „Basso continuo", eine bezifferte von Akkordinstrumenten ausgeführte Baßstimme an. Dieser Basso continuo wurde alsbald so Mode, daß man ihn auch älteren, ursprünglich A capella komponierten Werken bei Neuauflagen anpaßte. In Deutschland (wo neben dem von Prüfer genannten Gregor Aichinger wahrscheinlich auch der Regensburger Kantor A. Raselius einer der ersten praktischen und theoretischen Vertreter des Continuo war) blieb der Continuo zunächst auf das Gebiet der geistlichen Musik beschränkt, in der weltlichen Musik, im Lied scheint er erst zwei Dezennien später festen Fuß gefaßt zu haben. Zunächst gibt es auch hier Liederwerke mit Continuo, die stilistisch dem früheren A cappella-Chorlied ganz identisch sind: dieser Art ist Scheins „Studentenschmaus" (1626), der aus einigen lustigen fünfstimmigen deutschen Trinkliedern besteht. Ganz im Stil der Lieder des „Venuskränzlein" gehalten, unterscheiden sich diese Stücke von dem älteren Werk nur dadurch, daß die gesungene Baßstimme beziffert ist, womit die Beiziehung eines akkordisch begleitenden Instruments (Theorbe, Klavizimbel u. dgl.) verlangt wird. Entschiedener zum stile nuovo neigt Schein in zwei anderen Liederwerken, in der dreiteiligen „Musica boscareccia" (1621, 1626 und 1627) und in den „Diletti Pastorali" (1624). Zwar hat keines dieser Werke einen ganz selbständigen Continuo, indem in der dreistimmigen „Musica boscareccia" der bezifferte Baß zugleich die unterste der drei Stimmen ist, während in dem „Diletti pastorali" die Continuostimme zwar selbständig notiert ist, im übrigen aber auf eigene Melodik verzichtet und nur als sogenannter „Basso seguente" d. h. als fortlaufende Notation der jeweils tiefsten Stimme (mit häufigem Schlüsselwechsel) erscheint. Allein die ganze Art des Vokalsatzes weist in beiden Werken auf die Beteiligung einer offiziellen akkordischen Begleitung hin, sowohl in der bald lebhaft deklamatorischen bald galant italienisch verzierten Führung der Einzelstimmen, wie in der lockeren, auf vokalen Vollklang verzichtenden Anlage des gesamten Stimmgefüges. Im gleichen Stil geben sich auch eine Reihe Gegenheitskompositionen (Hochzeitsgesänge), die Prüfer in seinem 2. Band veröffentlicht; in einem derselben „Jocus nuptialis" (21. Oktober 1622) haben wir aber sogar eine ausgesprochene Monodie, denn das Stück ist für eine Singstimme mit begleitender Theorbe gesetzt. Hier stehen wir an der Wiege des neueren einstimmigen weltlichen deutschen Liedes, das in jener Zeit allmählich in Einzelerscheinungen bei den deutschen Komponisten auftritt (— neben Schein spielen hier noch M. Prätorius, Melchior Frank u. a. eine Rolle —) bis es im nächsten Dezennium im Rahmen größerer Werke erscheint. (H. Albert „Arien" 1638 ff.)

Prüfers historische und ästhetische Erörterungen zu diesen Liederwerken sind wieder mit ebensoviel Liebe wie Sorgfalt und Sachkenntnis gemacht. Daß auch das literar- und kulturhistorische Element eingehend berücksichtigt ist, verdient besondere Anerkennung. Zu den musikgeschichtlichen Ausführungen seien noch einige weitere kleine Bemerkungen gestattet. Bei der Analyse des Tonsatzes der „Musica boscareccia" wäre wohl ein Hinweis auf den darin augenscheinlich sich geltend machenden Einfluß der Instrumentalmusik am Platze gewesen. Die Durchsetzung des Vokalsatzes mit Instrumentalismen lag ganz im Zug der Zeit,[1]) und bei Schein macht sie sich sowohl in gewissen harmonischen Effekten, wie auch in melodischen Figuren geltend.[2]) Auch die interessante Bemerkung Prüfers,[3]) daß in einer späteren Ausgabe der Musica boscareccia (mit geist-

[1]) Vgl. meine Staden-Ausgabe Seite XLVII.
[2]) Vgl. dazu Prüfer, Bd. II. Seite IX.
[3]) Bd. II. Seite XIII.



lichen Texten 1644) der C-Schlüssel teilweise durch den Violinschlüssel ersetzt ist, sowie die unverkennbare Hinneigung auch der Scheinschen Originale zum Violinschlüssel ist ein Charakteristikum der instrumentalen Neigungen der Zeit. Wegen solcher spezifischer Eigenarten, die den Vokalsatz der „Musica boscareccia“ als dem angehenden Continuozeitalter zugehörig kennzeichnen, scheint mir auch Prüfers entwicklungsgeschichtliche Verknüpfung der Polyphonie dieses Werkes mit dem Stil von Haßlers „Lustgarten“ nicht ganz stichhaltig. Haßler hat den homophonen Villanellensatz mit der Polyphonie des alten deutschen, streng kontrapunktischen Liedes befruchtet, er wendet den Blick nach rückwärts auf die A capella-Kunst des 16. Jahrhunderts; Schein dagegen zieht die Konsequenzen aus dem stile nuovo mit seiner instrumental angehauchten, galant verzierten, leicht beweglichen und lockeren Stimmführung. Auch bezüglich einer anderen hier einschlägigen historischen Deduktion Prüfers glaube ich abweichender Ansicht sein zu müssen. Die Wirkungen mit Einführung des dreiteiligen Taktes, von denen Prüfer in der Einleitung[1]) zu den „Diletti pastorali“ spricht, dürften wohl mit ziemlicher Sicherheit auf Einflüsse der venezianischen Schule (Giov. Gabrieli) zurückzuführen sein. Allerdings kannte auch das alte kontrapunktische Lied der Deutschen, auf das Prüfer hinweist, einen Wechsel zwischen zwei- und dreiteiligem Takt; allein dabei handelt es sich meistens um Fälle des Tanzliedes (mit angehängtem „Nachtanz“ im Trippeltakt). Die Anwendung des Trippeltaktes bei Schein ist aber, insbesondere in den „hymnenartigen“ Abschlüssen und Mittelsätzen,[2]) ganz ausgesprochen venezianisch. Übrigens sind diese trippeltaktigen venezianischen Episoden in der deutschen Liedliteratur der Zeit so allgemein verbreitet, daß Schein hierin keine irgendwie bemerkenswerte Ausnahmeerscheinung bietet. Überhaupt beschränkt sich Prüfer manchmal auf einen etwas zu engen Gesichtskreis. So ist z. B. nicht recht einzusehen, warum bei dem Chordialog in den „Diletti pastorali“ gerade das (von Winterfeld überlieferte) Beispiel G. Gabrielis für Schein vorbildlich gewesen sein soll.[3]) Solche Chordialoge findet man, wenn man die zeitgenössische Liedliteratur durchblättert, zu Dutzenden. Die von Prüfer zitierte Anmerkung auf Seite LVII meiner Stadenausgabe nennt nur ein paar willkürlich herausgegriffene Beispiele. Noch ist eine kleine tatsächliche Berichtigung zu machen. Die Verteidigungsschrift gegen die Angriffe des Artusi, die in Monteverdis Scherzi von 1607 steht und von Prüfer gelegentlich[4]) zitiert wird, stammt nicht von Claudio Monteverdi selbst, sondern von seinem Bruder Giulio Cesare Monteverdi.[5])

Solche kleine Versehen, die ja auch für den gewissenhaftesten Arbeiter unvermeidlich sind, hindern gewiß nicht, die wissenschaftliche Qualität von Prüfers Arbeit voll anzuerkennen, wie auch unsere sonstigen kritischen Bemerkungen lediglich der Sache dienen wollen, nicht aber die Verdienste des Herausgebers irgendwie beeinträchtigen sollen und können. Prüfers Scheinausgabe ist eine glänzende musikwissenschaftliche Leistung Spittascher Schule und bietet heute schon einen imponierenden Baustein zur deutschen Musikgeschichte im Anfang des 17. Jahrhunderts. Neben dieser ihrer wissenschaftlichen Bedeutung ist sie aber auch vom künstlerischen Standpunkt aus freudig zu begrüßen, da sie ein Stück gesunder ernster deutscher Kunst aus vergangenen Tagen neu zum Leben erweckt hat. Zur Förderung der praktischen Neubelebung von Scheins Werken hat Prüfer in dankenswerter Weise bei Breitkopf u. Härtel eine Auswahl für den modernen Gebrauch eingerichteten Lieder- und Instrumentalstücke Scheins in billiger Volksausgabe veröffentlicht.[6])

Starnberg Dr. Eugen Schmitz

---

[1]) Bd. III. Seite XII.

[2]) Vgl. als besonders treffendes Beispiel etwa die Teile „Denn du, o Filli“ (III. Seite 46) oder „O allersüßeste Feuerflamme“ (III. Seite 54).

[3]) Bd. III. Seite IX.

[4]) Band III. Seite IX.

[5]) E. Vogel in der Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft. 1887, Seite 344 f.

[6]) Nachdem vorstehendes Referat bereits abgeschlossen war, erschienen die Vorreden der drei Bände von Prüfers Scheinausgabe zu einer einheitlichen Darstellung zusammengefaßt unter dem Titel „Joh. H. Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts“ als „Beiheft“ der Intern. Musikgesellschaft. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. Preis 3 Mk.) Nach unseren obenstehenden ausführ-

## II. Bücher und Schriften

### Nachdrucke der Editio Vaticana. Orgelbegleitungen.

Als das wichtigste kirchenmusikalische Ereignis des Jahres 1908 hat die Veröffentlichung des neuen typischen Graduale durch die vatikanische Druckerei in Rom zu gelten. Das erste fertige Exemplar konnte am Tage des hl. Gregor, 12. März, dem Heiligen Vater überreicht werden, der sein Erscheinen mit Worten hoher Befriedigung über die geleistete Arbeit begrüßte. Kurze Zeit darauf verschickte die vatikanische Druckerei den autorisierten Verlegern die festgesetzte Zahl von Exemplaren, an deren Abnahme das Recht des Nachdruckes geknüpft war. Diese Originalausgabe des Graduale wurde broschiert zum Preise von 4,80 Mk. (Kr. 5,70; Fr. 6.—) dargeboten. Zahlreiche Freunde des Choralgesanges wollten sich den Besitz dieser Originalausgabe nicht entgehen lassen, und bevor noch ein Nachdruck vorlag, war ein großer Teil der den Druckern überlassenen Exemplare abgesetzt. Mittlerweile arbeiteten die Druckerpressen.

Die Firma Pustet in Regensburg bringt ihre Gradualausgabe als Editio Ratisbonensis auf den Markt. Das mir vorliegende mit solidem Halbfranzband und Rotschnitt versehene Exemplar erfreut durch das handliche Format und die prächtige Ausstattung. Wer die dicke Originalausgabe des Vatikanischen Graduale damit vergleicht, wird hier ein um wenigstens ein Drittel geringeres Volumen feststellen. Auch die Höhe des Buches ist eine geringere. Die schönen Choraltypen waren mir bisher in Drucken der Pustetschen Offizin noch nicht begegnet; hält man sie gegen diejenigen des Kyriale, so wird man denen des Graduale unbedingt den Vorzug geben. Sie sind runder und wirken auf dem gelblichen, kräftigen Papier sehr wohltuend. Ich würde empfehlen, für Handausgaben von Choralbüchern in Zukunft nur mehr sie zu verwenden. Eine Zierde des Buches bilden die vielen Vignetten vor dem Introitus der größeren Feste; dem Gedankenkreis des Festes entnommen, zeichnen sie sich durch Feinheit und edle Auffassung aus. Das Fest der Apparitio B. M. V. befindet sich bereits im Proprium Sanctorum. Bei der geringen Dicke und Höhe des Bandes konnte der Wunsch, eine zweite Ausgabe etwa in zwei Bänden zu veranstalten, nicht entstehen. Das stark gebundene Exemplar kostet nur 6 Mark und wird sich voraussichtlich in Kürze die Sympathien unserer Chöre erobern. Das Buch trägt die Approbation des Bischofs von Regensburg und die Erklärung vollkommener Übereinstimmung mit der typischen Ausgabe.

Die Editio Schwann P bietet das ganze Graduale und kostet in solidem, würdigem Einband 7 Mark. Dem Einführungsdekret der Ritenkongregation vom 7. August 1907, welches den Band eröffnet, reiht sich die Approbation des Kardinal-Erzbischofs Fischer von Köln an, mit dem Datum des 17. Juli 1908. Ein Generalregister, sowie die Anweisungen de Ratione Editionis Vaticanæ Cantus Romani schließen die XX Seiten umfassende Einleitung ab. Das Graduale selbst mit den Indices nimmt etwas mehr wie 1100 Seiten in Anspruch. Obschon dieser Umfang denjenigen des vatikanischen Originals überschreitet, so erlaubte das gewählte dünnere Papier die Dicke des Bandes um ein ganz bedeutendes zu verringern. So ist die Editio P handlicher als der vatikanische Druck, dessen starkes Papier ein ungewöhnlich dickes Format zur Folge hatte, während der Schwannsche Nachdruck sich etwa der zweiten Ausgabe des Dom Pothierschen Liber Gradualis nähert (Tournay 1895). Dabei hat die Deutlichkeit des Druckes fast nirgends gelitten (vgl. die Podatusreihe auf Seite (69) Zeile 4 auf der zweiten Silbe von Diffusa). Die kräftigen, charaktervollen Typen für Text und Noten verleihen dem Druck eine kaum zu überbietende Schärfe und Deutlichkeit.

---

lichen Erörterungen können wir uns ein spezielles Eingehen auf dieses Büchlein, das auch die neuesten Forschungen in den Kreis seiner Betrachtung zieht, ersparen. Wir möchten sein Erscheinen aber freudig begrüßen, weil es die Prüferschen Forschungen auch dem zugänglich macht, dessen Mittel die Anschaffung der kostspieligen Gesamtausgabe nicht erlauben.





Als **Editio Schwann R** erscheint das Graduale Vaticanum in zwei Teilen. Die Pars I umfaßt das Temporale, Pars II das Sanctorale. Das Ordinarium Missæ, die Cantus Communes Missæ etc. sind jedem der beiden Teile beigebunden. Ebenso enthält der erste Teil diejenigen Stücke aus dem Commune und Proprium Sanctorum, auf die das Temporale selbst hinweist, so einige Gesänge für die Messen vom hl. Johannes Evangelista: Introitus In medio etc. In gleicher Weise sind der Pars II einige Gesänge aus dem ersten Teile beigefügt. Durch diese praktische Einrichtung ist es ermöglicht, beide Teile des Graduale selbständig zu benutzen, so daß in einer und derselben Messe immer nur ein Teil in die Hand genommen zu werden braucht. Der Druck ist derselbe wie in Editio P, auch die Paginierung ist identisch. Da aber bei der Zweiteilung dasselbe kräftige Papier gewählt werden konnte, welches für das Kyriale, Commune u. a. derselben Offizin Verwendung fand, so bildet jeder der beiden Teile der Editio R einen ebenso starken Band, wie das vollständige Graduale der Editio P. Die Editio R kostet gebunden 10 Mk. Sie wird dort von selbst Eingang finden, wo die Verhältnisse eine größere Aufwendung von Mitteln gestatten. Vielleicht würde es sich empfehlen, bei einer zweiten Auflage im Appendix der Pars I die aus der Pars II herübergenommenen Stücke (Excerpta e Parte II, p. 151* ff.) ebenso mit der Angabe der Feste zu versehen, auf die sie fallen, wie es in Pars II schon geschehen ist, und sich nicht mit der Angabe der Herkunft aus dem Commune zu begnügen.

Dieselbe Offizin hat als **Editio M** die Orgelbegleitung zur vatikanischen Missa pro Defunctis herausgegeben (Preis 1 Mk.). Sie ist wieder von Msgr. Nekes verfaßt, und bildet dessen opus 46a. Die Grundsätze der Nekes'schen Choralbegleitung sind den Lesern des K. J. bekannt; Nekes erstrebt engen Anschluß der akkordischen Bewegung an die Melodie, verwendet aber das harmonische Material im Sinne der kontrapunktisch-klassischen Schule mit den daselbst üblichen Durchbrechungen der Diatonik. Vorliegende Ausgabe kommt auch dem einfachsten Chor dadurch entgegen, daß sie für die Rezitation des Graduale, des Tractus, der Sequenz usw. eine Begleitung eigens vorsieht. Ein Fortschritt wäre meines Erachtens durch eine noch größere Einfachheit erreichbar. Da diese Angelegenheit die Choralbegleitung prinzipiell betrifft, so erlaube ich mir, meine Auffassung an einem konkreten Beispiele zu erläutern. Ich wähle das Anfangswort des Offertoriums:




Muß hier die zweite Silbe einen eigenen Akkord erhalten? Ich denke nicht. Versieht man die erste mit ihrem Akzente, und führt die zweite weniger energisch aus, so wird eine Begleitung wie:




bei einiger Beobachtung nicht nur nicht stören, sondern eine weit korrektere Aussprache des Wortes ermöglichen, als wenn ich durch den Wechsel eines Akkordes oder auch nur des Baßtones die zweite, unbetonte Silbe neubelaste. Manche des Lateins unkundige Sänger können so verleitet werden, diese harmonische Belastung in einen Akzent umzusetzen. Diese Erfahrung habe ich wenigstens sehr häufig gemacht. Vielleicht erhebt man gegen die obige Harmonisation das Bedenken, sie biete auf der zweiten Silbe einen Septimenakkord, der sich nicht auflöst. Besser wird es sein, in der Melodienote *es* eine harmonisch belanglose Nebennote zu erblicken, die aus der direkt darüberliegenden Stufe kommt und in dieselbe zurückgeht. Der Silbenwechsel hat in unserem Falle keine akzentuierende Kraft. Überhaupt stecken wir, wie mir scheint, bei der Choralbegleitung immer noch zu sehr in der alten Praxis der Harmonisation. Manche werden zur Begründung des Akkordwechsels auf — *mi* — sich auf die neue Theorie berufen, wonach der Choralrhythmus aus freier Verbindung von zwei- und dreiteiligen Gliedern bestehen soll. Darauf würde ich an dieser Stelle nur mit dem Hinweise darauf antworten, daß diese Theorie eine untraditionelle ist, von der kein einziger Chorallehrer des Mittelalters und der Neuzeit bis zum Ende des 19. Jahrhunderts eine Ahnung gehabt hat; zahllose Stellen in den alten Gesängen,

auch die vorliegende, liefern den Beweis, daß ihre Komponisten sich davon in keiner Weise berührt zeigen. Die sog. „Episeme" und andere Zeichen der ältesten Choraldokumente, die man zur Stütze dieser Theorie neuerdings heranzieht, haben einen andern Sinn, den das vorurteilslose Studium der Handschriften übrigens unschwer erkennen läßt. Es ist endlich ein Irrtum, zu glauben, daß jedes Gruppenzeichen, in unsem Falle der Podatus der zweiten Silbe, immer einen Akzent tragen müsse. Man kann die vier Noten von *Domine* sehr gut ausführen, ohne an einen anderen Akzent zu denken, als denjenigen auf der ersten Silbe.

Die Tournayer Gesellschaft vom heil. Johannes Ev., Desclée u. Co., die bis vor Erscheinen der Vaticana ausschließlich traditionelle Typen für ihre Choralbücher benutzte, veröffentlicht zu gleicher Zeit zwei Ausgaben des Graduale, als Nr. 695 und 695 A ihres Kataloges. Zwei weitere, mit den rhythmischen Spezialzeichen des D. Mocquereau, sind in Vorbereitung. Die bisher erschienenen Nachdrucke unterscheiden sich durch das Papier. Jener hat das gewöhnliche gelbliche Papier der Tournayer Choralbücher und kostet brochiert 5 Frs. (4 Mk.), gebunden 7 oder 8 Frs.; dieser ist auf feinstem indischem Papier hergestellt und kostet 2 Frs. mehr. Während 695 der Editio Ratisbonensis ähnlich ist, in der Dicke und Höhe des Buches, bietet die Editio 695 A wohl das äußerste, was an Bequemlichkeit des Formates, Dünne und Gewicht des Bandes geleistet werden kann: das gebundene Exemplar wiegt 525 Gramm und hat eine Stärke von 22 Millim., also weniger noch als die Hälfte des vatikanischen Originalbandes. Hoffentlich erweist sich das dünne Papier ebenso dauerhaft wie das dickere von 695. Wie bei allen Choralbüchern der Tournayer Firma, erfüllt der Druck die höchsten Anforderungen an Sauberkeit, Klarheit und Deutlichkeit. Das Festum Apparitionis B. M. V. steht auch hier im Proprium Sanctorum, nicht mehr unter den Missæ aliquibus in locis celebrandæ. Unter den zahlreichen Vignetten sei diejenige zur Messe von St. Peter und Paul erwähnt, die die ganze Länge der Seite einnimmt. Die Approbation des Bischofs von Tournay eröffnet den Band.

Für die Gewissenhaftigkeit, mit der die Nachdrucke des neuen typischen Buches hergestellt werden, ist das folgende Detail bezeichnend: Pustet und Desclée haben sogar die Bogenbezeichnung „Liber Gradualis" des Originales beibehalten, obschon dieselbe dem offenbar später gewählten Titel „Graduale Romanum" nicht konform ist.[1])

Freiburg (Schweiz) Dr. P. Wagner

---

**Nikel, Emil, Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Erster Band: Geschichte des Gregor. Chorales. Nebst einer Einleitung: Die religiöse Musik der vorchristlichen Völker. Mit zahlreichen Musikbeispielen. Breslau, Verlag von Franz Goerlich. XX u. 474 Seiten. Preis 7,50 M., gebunden 9 M.**

Eine umfassende Darstellung der Geschichte der katholischen Kirchenmusik ist, wie Verfasser in dem Vorwort mit Recht hervorhebt, kein überflüssiges Unternehmen. Die bisherigen Bearbeitungen des Gegenstandes von Schlecht und Katschthaler sind veraltet oder erfüllen wissenschaftliche Anforderungen nicht.

Nikels Werk übertrifft die genannten Vorgänger schon an Umfang. Die Choralgeschichte allein füllt mehr wie 450 Seiten und der zweite Band wird wohl nicht viel dünner werden, da er die anderen Gattungen der Kirchenmusik zusammen behandeln soll. Dabei nimmt die Inhaltsangabe 12 und der Index (Namen- und Sachregister) am Ende des Buches den nicht gewöhnlichen Umfang von 65 Seiten ein. Auch dadurch befand sich Nikel in günstiger Lage, daß die Choralforschung in den letzten Dezennien, nach dem Erscheinen der genannten Werke, an Ausdehnung, Tiefe und wissenschaftlichem Charakter gewonnen hat. Er brauchte die Resultate der neueren Forschungen nur zu sammeln und zu verarbeiten, um zu einer, wenn nicht lückenlosen, so doch alle Hauptsachen berücksichtigenden pragmatischen Darstellung zu gelangen. Dieses Ziel hat sich Nikel vorgesetzt. Es war nicht sein Bestreben, durch selbständige Untersuchungen die bisherigen Forschungen zu erweitern, zu

[1]) Ich benütze gern die Gelegenheit, um ein Versehen gutzumachen, welches sich im letzten Jahrgang des K. J. S. 190 findet und bei der Korrektur leider nicht getilgt wurde. Das Kyriale der Firma Coppenrath ist nicht lithographisch, sondern im Stich hergestellt.

berichtigen, oder auch nur durch neue Auffassungen das Bild zu verbessern, das man sich neuerdings vom Gange der choralischen Geschichte macht. Sein Buch ist reich an Exzerpten, deren Quelle immer gewissenhaft angegeben wird. Da der Verfasser kein Fachmann auf dem Gebiete der Musikforschung ist, — er ist Professor der alttestamentlichen Exegese, mit musikwissenschaftlichen Arbeiten von Bedeutung bisher aber noch nicht hervorgetreten — so läßt sich begreifen, daß er minderwertige Literatur und solche wissenschaftlichen Charakters nebeneinander benutzt. Namentlich die letzte Partie des Buches hat vielfach leichten feuilletonistischen Charakter; sie hätte sich auch ohne Schaden auf ein Drittel ihres Umfanges reduzieren lassen. So wie sie lautet, bietet sie zahlreiche Namen und Angaben, die für die Choralgeschichte belanglos sind. Nikel lehnt sich besonders an meine Studien an; man möge mir daher eine eingehende Würdigung seiner geschichtlichen Darstellung wie seiner Arbeitsweise erlassen; ich hebe aber noch seinen großen Eifer für die Ideale der kirchlichen Musik, seinen Fleiß und seine Objektivität bei einigen umstrittenen Fragen hervor.

Freiburg (Schweiz) Dr. P. Wagner

---

**Springer, Max, Choralsolfeggien. Ein praktisches Handbuch zur vollständigen Erlernung des gregor. Chorals, insbesondere geeignet für Gesangschulen und Seminare. Regensburg. Verlag von Alfr. Coppenrath. H. Pawelek. 1908. 171 Seiten. Preis 2 M.**

Der Verfasser, einer unserer besten Choralisten, der durch seine Schriften über „den liturgischen Choralgesang“ und „die Kunst der Choralbegleitung“ vorteilhaft bekannt ist, bietet hier dem angehenden Choralsänger ein treffliches Büchlein. Dasselbe verzichtet auf gelehrte Auseinandersetzungen, die für die gewöhnliche Praxis überflüssig sind, gibt vielmehr nach einer kurzen, das Wesentliche behandelnden Einleitung praktische Übungen zur Erlernung der Choralschrift und der im Choral vorkommenden Ton- und Intervallverbindungen. Die Anlage des Werkchens ist geschickt und zeugt von pädagogischer Erfahrung. Es verdient weite Verbreitung.

Seite 11 sind beide Rhythmisierungen von *mundi* unnatürlich; nicht nur die letzte, auch die vorhergehende Note ist zu verlängern. Wir Deutsche haben keine Veranlassung, in der Eigenart des Französischen begründete und von da auf den Choral übertragene Regeln zu befolgen. Die Übertragung von *Pleni sunt* fehlt. Im ersten Beispiel von S. 12 ist der Bindebogen unrichtig gesetzt; der mit der Mora vocis versehene Ton darf nicht zum folgenden gezogen werden, sonst verschiebt sich die originale Gruppierung. Die Mora bezeichnet das Ende einer Tonverbindung, und ersetzt eine Pause; der darauf folgende Ton eröffnet einen neuen Melodieteil. — Für die hoffentlich bald notwendige zweite Auflage würde ich raten, durch Reduktion der Beispiele den Raum für Beispiele mit Text zu gewinnen.

Freiburg (Schweiz) Dr. P. Wagner

---

**Herders Konversations-Lexikon. — Dritte Auflage. Reich illustriert durch Textabbildungen, Tafeln und Karten. Bd. I—VIII. Freiburg i. Breisgau. 1902—1907. Preis gebunden 100 M.**

Ein Monumentalwerk deutschen Fleißes und deutscher Gründlichkeit ist abgeschlossen: in acht stattlichen Bänden liegt das Herdersche Konversationslexikon vor. Welche Summe von Intelligenz, Arbeit und Geld ein solch gewaltiges Unternehmen als unerläßliche Voraussetzung fordert, kann nur derjenige ermessen, der einen Einblick in den vielgestaltigen Apparat der Herstellung gewonnen hat; übrigens vermögen schon die 6 Jahre, die zu seiner Ausgabe nötig waren, eine laute Sprache zu sprechen.

Die Vorzüge, welche das Herdersche Lexikon würdig an die Seite der bekannten großen Konversations-Lexica treten und in mancher Hinsicht dieselben übertreffen lassen, haben ihm bereits einen festen Platz im deutschen Geistesleben gesichert. Wissenschaftliche Gründlichkeit, Vollständigkeit und Vielseitigkeit sind seine hervorstechendsten Eigenschaften. Sein katholischer Standpunkt hindert es nicht, in Fragen der Religion und christlichen Weltanschauung eine geradezu peinliche Objektivität an den Tag zu legen, die man bei manchem Lexikon so häufig und stark vermißt. Für die Vollständigkeit und Vielseitigkeit des Werkes

mag als neuer Beweis die kritische Betrachtung gelten, die wir ihm hier vom musikalischen Gesichtspunkt aus widmen.

Ich habe innerhalb eines Jahres sämtliche acht Bände des Lexikons in bezug auf seine musikalischen Artikel durchgearbeitet und muß gestehen, daß das Resultat meiner Prüfung dem Werke ein geradezu glänzendes Zeugnis ausstellt. Der Redakteur dieser Sparte hat sich als einen weitausschauenden, gelehrten und zugleich praktischen Musiker bewiesen.

Das gesamte musikalische Gebiet findet im „Herder" seine Berücksichtigung, Theorie und Praxis, Bio- und Bibliographie. Mit besonderer Anerkennung muß hervorgehoben werden, daß sich bei jedem Artikel — soweit es natürlich angängig und möglich war — die neueste und beste Literatur verzeichnet findet, eine Einrichtung, die für den Nicht-Fachmann zu weiteren Forschungen in irgend einem Punkte von der weittragendsten Bedeutung ist. Übrigens wird auch der Fachmann, der Musikgelehrte wie der Praktiker, das Lexikon stets mit Erfolg befragen.

Es dürfte vielleicht von Interesse sein, durch eine Probe die bisherigen Ausführungen zu beleuchten und zu erhärten; speziell sei damit die Vielseitigkeit und Vollständigkeit des Lexikons auf musikalischem Gebiete illustriert. Ich greife aus dem ersten und letzten Band beliebige Artikel auf das Geratewohl heraus; dem Kenner wird es nicht entgehen, wie auch ganz unscheinbare Materien Platz gefunden haben, die man oft vergeblich sogar in einem Musiklexikon sucht: Alteration, Ambrosianischer (Kirchen-) Gesang, Amati, Ambros, Antizipation, Arpeggione, Arie, Asioli, Attenhofer, Aufgesang, Augmentation, Azione sacra, Bach (98 Zeilen!), Baini, Ballade, Ballet, Bänkelsänger, Baßinstrumente, Becken, Beethoven (118 Zeilen!), Bendl, Bériot, Berlioz, Bolero — Spontini, Springlade, Stabat mater, Stainer, Stamitz, Steinbach, Stimme, Stimmführung, Stimmung, Stockhausen, Strauß, Svendsen, Tabulatur, Takt, Telemann, Temperatur, Thuile, Tinctoris, Toccata, Tschaikowsky, Viadana, Volksgesang, Volkslied, Weingartner, Witt usw. Manche Artikel, die über einen bedeutenderen Gegenstand handeln, sind mitunter sehr ausführlich und geben einen trefflichen Überblick. Eigens seien noch hervorgehoben die in Bd. VI eingeschobenen Blätter über Musik: A. Musikgeschichte (vier Spalten). B. Musikwissenschaft. C. Musikvereine. D. Musikwerke (6 Spalten mit 12 Abbildungen).

Daß sich bei einem so gewaltigen Werke auch kleine Unrichtigkeiten einschleichen, wen sollte dies bei der Größe der Aufgabe wundern? Hier dieselben zu veröffentlichen, wäre von wenig Interesse und würde sich fast kleinlich ausnehmen; ich habe dieselben an die Verlagshandlung selbst zur Berücksichtigung für eine Neuauflage eingesandt und begnüge mich hier die Tatsache zu konstatieren. Die Ausstellungen beziehen sich in ihrer Mehrzahl auf Ergänzungen oder Richtigstellungen, welche die musikalische Forschung der letzten Jahre an das Tageslicht gefördert hat und in dem Lexikon noch nicht oder nicht mehr verwertet werden konnten. Ein Beispiel: Bd. I. S. 421 wird das Todesjahr Felice Anerios auf 1630 festgesetzt, während der berühmte römische Komponist schon am 28. Sept. 1614 gestorben ist. Das letztere Datum wurde aber erst im Jahre 1903 von Dr. Haberl aus den „Zahlbüchern" der Sixtinischen Kapelle nach den Aufzeichnungen des Camerlengo, Horazio Griffi (14. Band) eruiert. Auch das Geburtsjahr des Meisters dürfte wahrscheinlicher 1564 sein; ebenso das Todesjahr seines Namensvetters Francesco Anerio ca. 1620. (cf. Kirchenmus. Jahrbuch, 18. Jahrg. S. 28 ff.: „Felice Anerio." Lebensgang und Werke nach archivalischen und bibliographischen Quellen.) Hiezu kommen dann noch Nachträge der inzwischen erschienenen neuesten musikalischen Literatur. Es braucht wohl nicht eigens bemerkt zu werden, daß solche Kleinigkeiten der Brauchbarkeit keinen Eintrag tun und den hohen Wert nicht im geringsten herabmindern.

Herders Lexikon steht auch in musikalischer Hinsicht da als ein Musterwerk, auf das Wissenschaft und Kunst mit gleichem Stolze blicken können.

K. W.

---

**Naumann-Schmitz, illustrierte Musikgeschichte, vollständig umgearbeitet und bis auf die Gegenwart fortgeführt. 2. Auflage. Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft. Preis 15 M.**

Vorliegende Musikgeschichte gehört zur besseren Populärliteratur. Freilich läßt sie



noch manchen Wunsch offen, aber zwei Vorzüge sind es namentlich, welche das Buch vor manchen anderen Musikgeschichten voraus hat: eine solide musikhistorische Grundlage und treffliche Illustrationen. Das erste ist das Verdienst des neuen Herausgebers, der mit sicherer Hand das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden wußte und das künstlerische Moment in starker Betonung herausstellte, ohne der wissenschaftlichen Gründlichkeit Eintrag zu tun. Und diese glückliche Verschmelzung scheint mir einen größeren Nutzen für den nichtfachmännisch gebildeten Leser zu haben, als wenn der Bearbeiter „mit eigener Forschung jenseits der kompilatorischen Arbeit" prunken wollte; hier handelt es sich nur um ein Zusammenfassen gesicherter Resultate der Musikwissenschaft, und das ist Dr. Schmitz wohl gelungen.

Weit mehr noch werden den Laien natürlich die Illustrationen einnehmen, die der Verlag in so reicher Anzahl dem Werke nicht nur als Zierde, sondern als hervorragendes Lehr- und Anschauungsmittel beigegeben hat; und wenn wir die tägliche Erfahrung befragen, so werden vielleicht gerade diese Illustrationen der Naumann-Schmitz'schen Musikgeschichte einen bedeutenden Vorsprung geben.

Daß es bei einer Arbeit mit so enzyklopädischem Charakter bei aller Sorgfalt nicht ohne mancherlei kleine Versehen abgehen konnte, gibt der Herausgeber im Vorwort selbst zu. Im folgenden mögen einige derselben, die sich bei der Durchsicht speziell der kirchenmusikalischen Partien aufdrängten, für eine Neuauflage genannt sein.

Im III. Kap. über die „Anfänge der polyphonen Tonkunst" schreibt Sch. S. 103: „Die Kirche hat der mehrstimmigen Musik gegenüber zunächst eine feindliche Haltung bewahrt und Papst Johann XXII. verbannte sie noch 1322 durch die Bulle „Docta sanctorum" feierlichst aus dem Gottesdienste. Erst später wurde sie in Gnaden (sic!) wieder aufgenommen." Diese Ausführungen sind historisch unrichtig. Das Dekretale „Docta SS. Patrum" (Corp. iur. can. Extravag. comm. 1. III. 1.) wendet sich nur gegen die Auswüchse und Mißbräuche der ars nova, wie der Wortlaut des Dekretes klar und bestimmt dartut. Wie wenig Johann XXII. daran dachte, den mehrstimmigen Gesang aus der Kirche zu verbannen, zeigt der Schlußsatz des gleichen Dekretale, wo der Papst den mehrstimmigen Gesang (consonantiæ) sogar empfiehlt. (Vgl. meinen Aufsatz: „Das Dekretale ‚Docta SS. Patrum' Johann XXII. und die musikal. Geschichtschreibung" in der Zeitschrift „Kirchenmusik" (Paderborn) 1908, Nr. 10.) — S. 103. Die älteste Quelle für die Existenz des Organums bilden nicht die dem Mönch Hucbald († ca. 930) zugeschriebenen Traktate, sondern der Traktat „De divisione naturæ" des irischen Philosophen Scotus Erigena († 880), den der Herausgeber gar nicht erwähnt. Und doch besteht zwischen den Beispielen aus Hucbalds „Musica enchiriadis" und der (ältesten) Probe, welche uns die Plainsong Society aus dem Cod. 572 der Bodleiana 1890 veröffentlicht hat, musikalisch (durch das Prinzip der Gegenbewegung) ein himmelweiter Unterschied. Übrigens bildet auch bei Hucbald den Kernpunkt die Parallelbewegung in Quarten und nicht in Quinten; erst die Scholien zur „Musica enchiriadis" bauen das Quinten-Organum aus. — S. 111 schreibt Sch. Franko von Paris (und nicht Franko von Köln) den berühmten Traktat „Ars cantus mensurabilis" zu; vgl. hiezu Kirchenm. Jahrb. 1908 S. 39; Wolf, Geschichte der Mensuralnotation I. Bd. S. 118. — S. 114 muß die Auflösung der zweiten Ligatur (oben rechts) c (nicht a) sein; die in den Text gedruckten Notenbeispiele lassen überhaupt manchmal an Schönheit zu wünschen übrig. — S. 124 lies: Gradualien. — S. 125 lies statt Zelebrierung „Zelebration". — S. 149. Daß Josquin die Okenheimschen Künste „wahrer Kunst und tiefstem Gemütseindrucke" dienstbar machte, dürfte in dieser Allgemeinheit nicht ganz zutreffen; vgl. meine Ausführungen hierüber K. J. 1908. S. 214 und „Kirchenmusik" (Paderborn) 1908. Nr. 5. — S. 154. Was Sch. hier über den Vortrag der Meisterwerke der klassischen Polyphonie sagt, besonders in rhythmisch-deklamatorischer Hinsicht, ist äußerst treffend. Ich erinnere mich in dieser Beziehung immer wieder mit Vergnügen der Äußerung eines Laien-Kritikers, der von den großen Aufführungen alter Meisterwerke zur 300jährigen Todesfeier Palestrinas und Orlandos im Jahre 1894 in Regensburg meinte: „Schön singen sie schon, die Regensburger, aber Takt können sie nicht halten." Jedenfalls das beste Lob für den Vortrag alter Meister! — S. 158. Die Statuierung von vier niederländischen Schulen scheint mir ebenso subjektiv wie Bainis zahlenmäßige Unterscheidung von Stilarten bei Palestrina. — S. 174 lies Glarean. —

S. 179 lies Missalia. — S. 180. Isaacs niederländische Abkunft steht seit den archivalischen Funden Milanesis über allen Zweifel erhaben fest. — S. 189. Man braucht gewiß nicht engherzig zu sein, um von den Ausführungen die der Verfasser S. 189 ff. gibt, etwas peinlich berührt zu werden. Überhaupt ist es immer gefährlich, wenn ein Nicht-Theologe sich auf theologisches Gebiet begibt; das beweist z. B. der Satz; „Das deutsche Kirchenlied galt nur als ein geduldeter, außerliturgischer Gesang" (bis zur Reformation). Auch heute noch ist das deutsche Kirchenlied in der katholischen Kirche ein außerliturgischer Gesang! — S. 199. „Lasso ist um 1530 (nicht 1520 und nicht 1532) zu Mons im Hennegau geboren." 1532 ist doch auch „um 1530"? — S. 207 lies Antiphonen; was versteht der Verfasser unter „Pœnitentialen"? — S. 210. Tinctoris Traktat „De inventione et usu musicae" ist zwar gedruckt, aber nur mehr in einem einzigen (unvollständigen) Exemplar in der Proskeschen Bibliothek in Regensburg vorhanden. (Vgl. Ein unbekanntes Werk des Joh. Tinctoris, K. J. 1899, S. 69 ff.) — S. 212 lies Costanzo Porta (nicht Constanzo). — S. 214. „Giovanni Pierluigi Sante." Sante ist nicht der Familienname des Meisters von Præneste, sondern ein im Kirchenstaat und im Sabinergebirge noch heute häufig vorkommender Taufname von Knaben (Sanctus) und Mädchen (Sancta); zudem hieß nicht der Sohn Sante, sondern der Vater. (Vgl. „Nach Palestrina wegen Palestrina." Cäcilienkalender 1879, S. 9.) — S. 215 tadelt der Verfasser „die größere Hälfte der Musikhistoriker", verfällt aber dabei selbst in den Fehler, daß er Palestrina für die Kardinalskommission von 1564 bezw. 1565 drei Messen, darunter die berühmte „Missa Papæ Marcelli", schreiben läßt. Die Missa Papæ Marcelli war längst schon (unter Julius III.) komponiert und stammt aus der Zeit seiner Kapellmeistertätigkeit in St. Peter, wie die älteste Quelle für diese Messe, Cod. 18 des Liberianischen Musikarchivs in S. Maria Maggiore ausweist; erst 1567 wird sie unter dem Titel „Missa Papæ Marcelli" zur dankbaren Erinnerung an den Kardinal Marcello Cervino, den nachmaligen Papst Marcellus, gedruckt. Ferner: „An eine absolute Ausschließung der Kirchenmusik" dachte gewiß niemand, wohl aber an eine Ausschließung der mehrstimmigen Musik; die 22. Sitzung des Konzils von Trient beweist, daß ein Teil der römischen Legaten und Konzilsväter das nötige Material hiefür gesammelt hatte. Das S. 203 gebrachte Bildnis Palestrinas halte ich nicht für besonders glücklich; die schöne Radierung F. Böttchers hätte gewiß den Vorzug verdient. Nebenbei bemerkt, kennt die Hagiologie nur eine heilige Cæcilia, nicht aber eine hl. Cæcilie, wie die Unterschrift zu dem Titelbild des ganzen Werkes lautet — einer herrlichen Reproduktion des Raffaelschen Gemäldes in der Galerie zu Bologna. — S. 216 lies Nanino statt Nanni; ebenso S. 218. Die beiden Anerio werden gewöhnlich in ihren Vornamen mit Felice und Francesco (Giovanni war nur der Zuname) unterschieden. Daß Felice Anerio nach den neuesten Forschungen (vgl. K. J. 1903) bereits am 28. Sept. 1614 starb, ist Sch. entgangen. — S. 285. Der Neuausgabe der Werke des Gallus in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich hat sich 1908 bereits ein neuer Band zugesellt. — S. 298. In den gleichen Denkmälern besorgte die Neuausgabe der Hymnen Stadlmayrs (Bd. III) Habert (nicht Haberl). — Die kirchenmusikalischen Werke Bachs, Händls, Haydns, Mozarts, Beethovens usw. sind im allgemeinen ziemlich kursorisch behandelt; den Standpunkt des Verfassers in bezug auf die Kirchenmusik präzisiert der Satz: „Mozart wurde durch sein Requiem ein Bahnbrecher der ganzen modernen katholischen Kirchenmusik" (S. 512). Mozarts Requiem ist gewiß ein gewaltiges Werk religiöser aber nimmermehr liturgischer Musik, ebensowenig wie Beethovens großartige Missa solemnis. — S. 766. Das K. J. erstand 1886 (nicht 1885) aus dem Cäcilienkalender; die Gründung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins fällt in das Jahr 1868 (nicht 1867). Für die Pflege der alten Vokalmusik des 16. Jahrhunderts war in erster Linie Proske der Wegebereiter; die Aufschrift auf seinem Grabdenkmal: „Musicæ divinæ Restaurator ingeniosissimus" kündet es uns heute noch. (Vgl. Weinmann, Karl Proske, der Restaurator der klassischen Kirchenmusik. I. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik", Pustet, Regensburg 1909.) —

Möge dem gediegenen Werke in seiner prächtigen Ausstattung eine recht weite Verbreitung beschieden sein zum Nutzen aller Musikliebhaber!

K. W.



**Möhler, Anton, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Leipzig, Göschen. 1907. 2. Bd. Preis je —,80 M.**

Die sonst so treffliche Sammlung Göschen ist gerade mit ihren musikalischen Beiträgen nicht immer glücklich gewesen. Möhlers Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik gehörte aber immerhin zu den besseren Arbeiten und hat sich in der vorliegenden zweiten Auflage weiter verbessert. Die Erweiterung des Stoffes machte eine Teilung in zwei Bändchen nötig, deren erstes Altertum und frühchristliche Zeit und deren zweites das zweite christliche Jahrtausend (bis 1600) umfaßt. Leider ist der Schwerpunkt etwas allzusehr auf rein antiquarisch-technische Momente verlegt (Notierungsfragen, Tonsatzlehre u. dgl.) und das eigentlich Künstlerische dafür in den Hintergrund gerückt: für eine populäre Schrift sicher nicht der richtige Standpunkt. Die rasche Weise, in der z. B. ein Meister wie Johannes Gabrieli abgetan wird, daß von Senfl nur vorübergehend an drei Stellen der Name genannt wird u. dgl., das läßt sich auch durch den knappen Rahmen des Büchleins nicht entschuldigen. Im übrigen zeigt sich der Verfasser, wo er einmal etwas ausführlicher spricht, wohl vertraut mit den neueren Forschungen, ohne daß man indessen in allen Punkten ihm zuzustimmen vermöchte. Das harte Urteil z. B., das er über die künstlerische Bedeutung der Meistersingerweisen fällt, dürfte nach den Publikationen von Münzer nicht mehr stichhaltig sein, die Größe Lassos wird man nach wie vor nicht in seinen weltlichen Werken, sondern in seinen Motetten suchen müssen, und daß der Tanz „die Wurzel aller späteren Instrumentalformen“ sei, ist eine zwar auch von Richard Wagner vertretene, darum aber um nichts weniger irrige Ansicht; um das einzusehen, braucht es nur einige Kenntnis der Entwicklungsgeschichte der rein instrumental-spielerischen Formen (Präludium, Toccate). Allein trotz solcher Memoranda stehen wir nicht an, das Werkchen Möhlers zu empfehlen; seine ernste, nach wirklich populär wissenschaftlicher Behandlung des Stoffes strebende Tendenz macht es uns sympathisch und wert. In einer Zeit, wo in der Populärliteratur die seichte Feuilletonware herrscht, ist derartiges nicht gering zu veranschlagen.

Starnberg **Dr. Eugen Schmitz**

---

**Pasquetti, Guido. L'Oratorio musicale in Italia, ... Firenze 1906. — Preis L. 5.—.**

**Alaleona Domenico. Studi su la storia dell' Oratorio musicale in Italia, ... Torino 1908. Preis L. 6.—.**

Zwei Geschichten des Oratoriums, von italienischen Verfassern, sind innerhalb eines kurzen Zeitraums erschienen — ein bemerkenswerter Aufmarsch der Jugend in der italienischen Musikforschung, und zwei von wirklichem historischem Geist angewehte umfassende Versuche, die um so rühmlicher sind, als die Absicht der italienischen Historiker bisher meist weniger auf das Zusammenfassen und Überschauen von hohem Gesichtspunkt, als auf das Sammeln — und auch dies meistens in einem kleinlichen Sinn — gerichtet war. Und doch ist beides gleich notwendig; vielmehr hat die Vorarbeit weder Sinn noch Wert, wenn ihr die Verarbeitung und geschichtliche Deutung versagt bleibt.

Auf Grund desselben Materials, aber unabhängig voneinander, sind die beiden Verfasser zu den gleichen Ergebnissen über die Entstehung und Entwicklung des Oratoriums, ja erst zu einem bestimmten Begriff des Oratoriums überhaupt gelangt. Dieser Begriff gehört jetzt sicherlich zu den geschichtlich am besten fundierten, nachdem er so lange einer der vagsten und schwankendsten gewesen ist; aber kaum ist auch die Entstehung eines anderen so leicht in ihren äusseren Grundlagen zu verfolgen wie gerade die des Oratoriums.

Das Oratorium ist aus dem Schoss der katholischen Restauration, an ihrem Brennpunkt, zu Rom, hervorgegangen; in seinen Anfängen eine Schöpfung des heiligen Filippo Neri, des „humoristischen Heiligen“, der ja auch uns Deutschen durch das Interesse Goethes an seiner reizvollen Persönlichkeit so gut bekannt ist. Neri, ein Freund des Lebens und der Kunst, statt die Schöpfungen der Freude am Dasein in asketischem Sinn ganz zu verwerfen, sucht sie zu erbaulichen und unsinnlichen Zwecken umzubiegen. Aus seinen privaten Gesprächen erwächst allmählich ein ganzes Kirchenjahr von Devotionsübungen, die sich äusserlich und innerlich immer mehr befestigen — äusserlich am imposantesten durch die Erbauung der Chiesa nuová — und deren Kern der erbauliche Sermone, deren



künstlerischen Schmuck die den Sermone einleitende und beschliessende Musik bildet.

In dieser Musik, die an die alten Lauden anknüpft, findet sich anfänglich nichts, was an das spätere Oratorium gemahnen könnte. Der Ton der Dichtung ist der zeitübliche lyrisch — petrarcheske; die musikalische Form ist die der Villanelle und des Madrigals, durch den devoten Zweck und Ort kaum in ihrem weltlichen Klang verändert. Die wirkliche Geschichte des Oratoriums beginnt mit einer denkwürdigen Umformung der Laude, dem Eindringen eines epischen Elements in diese Poesien, das seinen Grund hat — sei es in einem Wiederaufleben der „Sacra Rappresentatione“ unter neuen Umständen, sei es in der Reaktion gegen die petrarchesken Floskeln, die von selbst zur Zurückkehr zum schlichten Text der Hl. Schrift führte, sei es in dem Bestreben, den Sermone und die Lauden enger zu einem künstlerischen Ganzen zu verknüpfen. Ich möchte den Anfang einer solchen Laude anführen:

Giunti i pastori all' umile presepe
di stupor pieni et alta maraviglia
l' un verso l' altro fissero le ciglia,
poi cominciaro vicendevolmente
con boscherecce e semplici parole
lieti a cantar finchè nascesse il sole.
Io (dicea l' uno) alla capanna mia
vorrei condurlo ch' è lontana poco,
dove nè cibo mancherà nè fuoco.[1]) etc.

Dieses, die Form noch auf einer unentwickelten Stufe zeigende Gedicht stammt sicherlich von Agostino Manni,[2]) einem Dichter, der neben seinem plumpen Mitarbeiter Giovenale Ancina doppelt liebenswürdig und fein erscheint; es finden sich unter seinen Gedichten Stücke von viel vollkommenerer, Dialog, Cantate, Oratorium fertig weisender Bildung. Die Komponisten erreichen diese Reife auf ihrem Felde nicht so rasch, als man im Zeitalter der „Erfindung“ der Oper annehmen möchte — mit Recht weisen P. wie A. Cavalieris „Rappresentatione di Anima et di Corpo“ (1600) als eine Verirrung aufs Gebiet der Oper aus der Geschichte des Oratoriums hinaus — aber mit Giov. Francesco Anerios „Teatro armonico spirituale“ kann man das Oratorium auch in seinen musikalischen Bestimmungen für vollendet halten. Der Name „Oratorium“ ist späteren Datums und hat sich erst in den vierziger Jahren des Seicento befestigt; noch 1652 nennt z. B. der bekannte Sänger und Dichterkomponist Loreto Vittorij seine damals gedruckten 20 Oratorien „Dialoghi sacri, e morali.“

Diese erste Entwicklung und den folgenden Prozess des Oratoriums — den letzteren Alaleona in summarischer, Pasquetti in eingehender Darstellung — haben die beiden Verfasser jeder auf seine Art verdeutlicht. Pasquetti kommt von der litterarischen Seite her; doch ist er auch der musikalischen Hälfte seiner Aufgabe gewachsen: kein Urteil, das den Laien verriete, sogar manches, das überraschende Helligkeit verbreitet. Alaleonas Buch ist ausgezeichnet durch reichliche und vollkommen treu mitgeteilte Notenbeilagen, neben vielen und wertvollen Dokumenten; aus Anerios „Teatro“ allein drei vollständige Stücke, allerdings in vorsintflutlichem und unhandlichem Druck. Pasquettis Darstellung ist gleichmässig und reif, während Alaleona sein Werk von weitschweifigen Wiederholungen nicht freigehalten hat und durch eine temperamentvolle Einseitigkeit oft zu Widerspruch herausfordert. Am meisten in dem Kapitel über die „musikalische Umwälzung in Italien am Ende des 15. Jahrhunderts“, das mit völlig falschen Grundbegriffen operiert, z. B. einer „musica popolare“, die A. der „dotta“ gegenüberstellt und über sie den Sieg davontragen lässt. So kommt er zu einer allzu ungerechten Einschätzung der Florentiner Camerata; so zu der Vorstellung, dass der neue Stil in einer einfachen und ungebrochenen Linie aus jener „musica popolare“ herausgewachsen sei. Angenommen, dies könnte für die Canzonette gelten und Gastoldis oder Vecchis Canzonetten seinen Vertreter dieser — nicht Volkskunst, sondern wenigstens volksmässigen Kunst: welches sichere Gefühl haben diese Meister z. B. für alle harmonischen Funktionen, einfachere und auch kompliziertere! Und wie gänzlich geht dieser Instinkt den primitiven Meistern des neuen

[1]) Cit. bei Pasquetti, S. 107.

[2]) Beiden Verfassern ist entgangen, dass Mannis hinterlassene Schriften ein Jahr nach seinem Tode zum Teil gedruckt worden sind (1619) — sie hätten sonst nicht unterlassen, aus dem Bändchen eine Probe von der engen Verbindung von Sermone und Laude, von der Spiegelung desselben Gedankens in beiden Formen, mitzuteilen.



Stils verloren, welche förmliche Verbildung tritt in diesem und anderem Punkte bei ihnen ein, bis auch sie auf dem neuen Boden sicherer zu gehen lernen! — Im allgemeinen ist bei P. wie A. der musikalische Ambiente, aus dem das O. hervorging, nicht weit genug gefasst; es fehlt vor allem an einer eingehenderen Betrachtung, wie zu den Keimen des Oratoriums sich das Madrigale spirituale stellt. Doch genug der Kritik zwei Werken gegenüber, die im ganzen so viel des Wertvollen und Neuen bringen. Wir wünschen, dass ähnliche Versuche über andere Kunstformen von italienischen Verfassern, denen eine Fülle von Material so bequem sich darbietet, uns bald wieder über die Alpen kommen. Sie werden, wie die vorliegenden, auch unsere deutsche Kunstentwicklung in vielen und wesentlichen Punkten erhellen; denn es ist wahr, was ein Historiker der Gegenwart sagt: „dass ein Verständnis der einheimischen Entwicklung ohne Kenntnis wenigstens der Grundlage der italienischen unmöglich ist". Und diese Kenntnis ist einer starken Vertiefung fähig und bedürftig.

Rom Dr. Alfred Einstein

---

**Calmus, Georgy. Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1908. Preis 3 M.**

Als eines der neuesten „Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft" ist diese treffliche Studie über eine der entwicklungsgeschichtlich interessantesten Epochen der deutschen Oper erschienen. War man über die Anfangszeit des deutschen Singspiels auch durch ein paar gute Spezialstudien, von denen besonders Seyferts Aufsatz über das musikalisch-volkstümliche Lied (Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft, Bd. X) hervorzuheben ist, bereits leidlich gut unterrichtet, so fördert doch die neue Arbeit wieder eine Fülle unbekannter Details zutage. Besonders erhält die namentlich von national begeisterten Schriftstellern immer übersehene Tatsache, daß das deutsche Singspiel der italienischen Oper, gegen die es ausgespielt werden sollte, sehr viel verdankt, neue Belege. Umgestoßen wird dabei die viel verbreitete Anschauung, Hiller habe die italienische Arie speziell zur Charakterisierung vornehmer Personen verwendet und im Gegensatz dazu dem niederen Volk ausschließlich Liedgesang zuerteilt. In Wahrheit hat Hiller die große Arie stets da benutzt, wo es große Leidenschaften darzustellen galt, gleichviel ob Fürst oder Bauer singt. Daß es dabei gelegentlich sogar zu groben Geschmacklosigkeiten und unfreiwillig karikierten Wirkungen kam, zeigt die fulminante, pathetische Arie „Zittre vor des Weibes Rache" aus „Der Krieg", mit welcher eine von ihrem Liebhaber betrogene — Waschfrau ihren Gefühlen Luft macht. (G. Calmus, Seite 70.) Übrigens hat Hiller seinerzeit als Dresdener Kreuzschüler die Partituren Hasses, wie Lilienkron sagt, „mit geradezu gesundheitswidrigem Eifer" studiert. Bekanntlich ist aber das deutsche Singspiel auch der französischen Oper tributpflichtig, von der es nicht nur seine Stoffe, sondern auch manche spezielle musikalische Tonformen und Ausdrucksmittel entlehnte. Am interessantesten ist es uns dabei, bei Hiller auch das bekanntlich von Monsigny, Grétry und ihrer Schule häufig verwendete Leitmotiv anzutreffen. (G. Calmus, Seite 80.) Aus der gleichen Quelle stammen auch die für die Geschichte der Programmusik wichtigen Gewitterstücke, die sich nach und nach zu einem stereotypen Bestandteil der Singspiele herausbilden und als ein Moment der im Schoße des Singspiels allmählich sich entwickelnden Romantik erscheinen.

Die Bedeutung des Hillerschen Singspiels für die Romantik aber hätten wir uns in der Studie von Calmus eingehender und zusammenhängender dargestellt gewünscht. Denn dies ist eine der wichtigsten, in die Zukunft weisenden Seiten unserer Kunstgattung. Schon in den „Verwandelten Weibern" offenbart sich Hillers Talent, „spukhafte, etwas schauerliche Situationen musikalisch zu schildern", am wichtigsten aber ist „Lisuart und Dariolette" (1766), vom Librettisten Schiebeler ausdrücklich als „romantische Oper" bezeichnet, also schon acht Jahre vor mit Hofners „Megära, die fürchterliche Hexe" (1774) das eigentliche Zaubersingspiel ins Leben trat. Auch sonst weisen die Hillerschen Werke manche interessante romantische Einzelheit auf; so zeigt in der „Jubelhochzeit" ein von einer Bäuerin vorgetragenes Gespensterlied in den Einleitungstakten bereits Anklänge an das Samielmotiv aus dem „Freischütz" (Calmus S. 85). Alle diese Fäden aufzufassen und ihre Überleitung in die Zukunft klar zu legen, wäre ein ungemein interessanter Beitrag zur Ent-



stehungsgeschichte der romantischen Oper gewesen, die selbst mit manchen ihrer typischen Einzelformen im deutschen Singspiel wurzelt; z. B. die vom französischen Singspiel übernommenen und im deutschen weiter ausgeprägten erzählenden Romanzen, wie Hillers „Als ich auf meiner Bleiche" aus der „Jagd", sind die Ahnen der in der späteren romantischen Oper so häufig vorkommenden „Balladen" als deren berühmteste Vertreter Marschners Ballade vom Vampyr und Wagners Ballade der Senta bekannt sind. Welch eminent entwicklungsgeschichtliche Steigerung von dem harmlosen undramatischen Lied Hillers bis zur Holländerballade!

Zum Schluß möchten wir aber nicht unterlassen, die äußerst gewissenhafte und inhaltsreiche, Kretzschmars Meisterschule verratende Arbeit von G. Calmus allen Interessenten der deutschen Operngeschichte angelegentlichst zu empfehlen.

Starnberg — Dr. Eugen Schmitz

---

**Leitner, Franz. Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum. Freiburg 1906. Preis 5,60 M.**

Eine ebenso schwierige als wichtige Aufgabe hat der leider allzufrüh heimgegangene Verfasser dieses Werkes zu lösen unternommen und in meisterhafter Weise, gemäß dem Stande der gegenwärtigen Forschung, durchgeführt. Es soll „das stete Fortleben des Volksgesanges im öffentlichen und korporativen Kult des jüdischen und christlichen Altertums und seine innige Verbindung mit den liturgischen Formen in ihrer geschichtlichen Entfaltung zur Darstellung kommen". (Vorwort S. V.)

In breiter, großzügiger Anlage verwertet Leitner das bisher durchforschte geschichtliche Material im Zusammenhang mit dessen historischem, liturgisch-dogmatischem und ethisch-ästhetischem Hintergrund, um uns so ein klares Bild des kirchlichen Volksgesangs zu entrollen, an dem fortan kein Bearbeiter dieses Gebietes vorübergehen darf. Nachdem er in der Einleitung den Volksgesang bei den antiken Kulturvölkern gestreift, dessen Bedeutung im Entwicklungsgang der positiven Offenbarung sowie seine musikalische Beschaffenheit hervorgehoben, behandelt er in den vier Teilen der Ausführung zunächst den gottesdienstlichen Volksgesang im hebräisch-jüdischen Altertum vor und nach Einführung der Tempelmusik, sodann die liturgischen Entwicklungsphasen des Volksgesangs im christlichen Altertum bis zur Mitte des vierten, ferner in der klassischen Zeit bis zum sechsten Jahrhundert in Anlehnung an die historischen Quellen und Riten des Morgen- und Abendlandes bis zum allmählichen Niedergang des Gesanges, der hauptsächlich infolge des Mangels an Verständnis der liturgischen Sprache von der Mitte des sechsten Jahrhunderts an eintrat.

Die beiden letzten Teile zeigen die technische Ausführung des Volksgesanges durch Vorsänger, geschulte Chöre oder auch das anwohnende Volk, sodann die Entwicklung der Responsorien und Antiphonen; endlich die ethisch-ästhetische Würdigung des Volksgesanges durch die Väter und dessen Kulturmission für unsere Zeit.

Als wesentliches Ergebnis der Arbeit scheint uns neben der Erkenntnis der Abneigung des christlichen Altertums gegen die Instrumentalmusik in der Kirche dessen Überzeugung von der religiösen und pädagogischen Bedeutung des gottesdienstlichen Volksgesanges zu sein, aber des Volksgesangs im Anschluß an die Liturgie der Kirche. Nicht der Volksgesang hat die Liturgie, sondern die Liturgie den Volksgesang geboren und als Echo des gläubigen christlichen Gemütes geweckt zur Heiligung des Herzens, zur Beförderung des dogmatischen Verständnisses, zum Ausdruck der geistigen Einheit und Freude. Vielleicht hätte dieser Gedanke noch mehr betont und wirkungsvoller durchgeführt werden können. Neben Justinus hätte gerade der öfters angeführte Brief des hl. Klemens von Rom in seinem liturgischen Gebet am Schlusse des durch Briennius vor zirka 24 Jahren neugefundenen Textes dazu Anhaltspunkte gegeben, und durch seine trinitarische Formel (c. 58, 2) den Beweis geliefert, daß wir um derentwillen ein Gebet der altchristlichen Liturgie nicht als Einschaltung zu bezeichnen brauchen.

Auffallenderweise wird niemals die Schrift des hl. Augustin „de musica" angeführt, während das gleichnamige Werk Plutarchs öfters zitiert ist, obgleich es doch als unecht dem heidnischen Philosophen abgesprochen werden muß. Eine nähere Betrachtung desselben hätte den Verfasser vielleicht auf heidnisch platonische (nicht stoische) Spuren geführt, die ja bei einem Augustinus vor seiner Bekehrung nur natür-



lich sind. Zugleich aber eröffnet sich die Vergleichung des christlichen Volksgesangs mit den heidnischen Gottes- und Mysterienkulten überhaupt, und hier könnte wohl eine ergänzende Berücksichtigung den Wert des vorliegenden Buches erhöhen. Wenn das Christentum mit seinen erhabenen Ideen die Heiden unterwarf, konnte es ganz gut von der Form in Sprache und Lied manches nehmen, was das allgemeine Herzensbedürfnis nach Gott ausdrückte, was dem Charakter des gläubig gewordenen Volkes und Philosophen näher kam, als die orientalischen Laute jüdischer Tempelmusik oder auch parsischer Mithräen. Es ist nicht zufällig, daß Christus so oft als Orpheus in den Katakomben abgebildet ist, wie er durch den Gesang die Heiden an sich zieht, und ebenso bezeichnend ist es, daß die bedeutendsten Bekämpfer des Gnostizismus in der altchristlichen Zeit, Irenäus und Klemens Alexandrinus, ihre Gegner auf den kirchlichen Gesang hinweisen, der in der Form alles Schöne bietet, was die Heiden in ihrer Lehre festhalten konnte, der ihnen dazu noch Erhabeneres gibt, weil er durch seinen Inhalt die Form adelt und verklärt, wie wir dies aus dem begeisterten Hymnus des Alexandriners auf Christus, das wahre Licht, die wahre Gnosis erkennen. Aber wenn wir die letzteren Gedanken im vorliegenden Buch auch vermissen: Jedenfalls ist es höchst geeignet, die Überzeugung von der Bedeutung des kirchlichen Volksgesanges zu bestärken und zu vertiefen. Möge bald der Forscher sich finden, der das musikalische Gegenstück dazu uns liefert, indem er das Problem der synagogalen Gesangskonstellation sowie der syllabarischen Rhythmen der alten Kirche löst.

Regensburg **Dr. Wilhelm Scherer**

---

**Rautenstrauch, Johannes.** Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen. (14. bis 19. Jahrhundert.) Leipzig, Breitkopf & Härtel 1907. Preis 6 M.

Eine reiche Fülle archivalischen Materials ist in der vorliegenden Studie erschlossen, an dessen Hand das für Musik- wie Kulturgeschichte gleich interessante Thema eingehende Erörterung findet. Der Verfasser zeigt, wie sich an die vorreformatorischen katholischen Kantoreien und Brüderschaften (Kalandbrüderschaften, Brüderschaften corporis Christi, und ähnliche) seit der Mitte des 16. Jahrhunderts entsprechende protestantische Institute, ebenfalls Kantoreien genannt, anschlossen, die dann auf zwei Jahrhunderte hinaus Träger der kirchenmusikalischen Entwicklung waren. Daneben finden auch das mit den Kantoreien zusammenhängende Kurrendewesen, sowie die weltlichen „Collegia musica" entsprechende entwicklungsgeschichtliche Darstellung bis zu dem Zeitpunkt, wo im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die veränderte Weltanschauung, sowie die Umwälzung der gesamten gesellschaftlichen Organisation den alten Instituten ein Ende bereitete und ihre musikalische Mission teilweise die neubegründeten „Liedertafeln" übernahmen. Wie wichtig das ganze hier erschlossene Gebiet für die Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts ist, wird klar, wenn man bedenkt, daß die Entwicklung ganzer Kunstformen, z. B. namentlich die der Kirchenkantate, sich im Schoße der Kantoreien vollzog. Mit ihren detaillierten quellenmäßigen Aufschlüssen über Repertoire, Besetzungs- und Ausführungsfragen, liturgische Dinge usw. bieten die Forschungen Rautenstrauchs daher hochwichtige Beiträge zur Geschichte dieser Tonformen. Mit Bienenfleiß hat der Verfasser nicht nur das archivalische Material gesammelt, sondern auch einen selten umfangreichen Literaturapparat in Bewegung gesetzt. Bei den Stichproben, die ich machte, fiel mir nur eine kleine Ungenauigkeit auf. Seite 127 wird von dem 1588 gegründeten Nürnberger Musikkränzlein gesprochen und dabei erklärt, der Hauptunterschied zwischen diesem und den sächsischen Kantoreien sei darin zu sehen, daß die Nürnberger Gesellschaft keinen Zusammenhang mit der Kirche zeige. Dies ist in dieser Allgemeinheit nicht richtig; denn wie die von Nagel (Monatsh. f. Musikgesch. 1895) reproduzierten Akten ersehen lassen, wurden in späteren Jahren vom Nürnberger Kränzlein in Anbetracht der ernsten Kriegszeiten vornehmlich „Buß- und Beth-Psalmen", Lamentationen, Passionsgesänge u. dgl. zum Vortrag gebracht, wodurch es sich den Kantoreien entschieden nähert.

Starnberg **Dr. Eugen Schmitz**

---





**Bachjahrbuch 1907. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 4 M.**

Zum vierten Male geht diese verdienstliche Publikation hiemit in die Welt, neue Bausteine zur Würdigung eines der Größten unserer Kunst bietend. Nach wie vor ist der einheitliche Geist zu rühmen, der das Jahrbuch beherrscht und zielbewußt seiner Aufgabe entgegenführt. Diese Aufgabe hat in einem früheren Jahrgang der Herausgeber als eine sehr umfassende gekennzeichnet. Möge aber dabei nie vergessen werden, daß eine Seite dieser Aufgabe als die weitaus wichtigste stets im Vordergrund zu stehen hat: die speziell musikalische. Detailstudien über Bachs Musik sind es in erster Linie, die wir im Bachjahrbuch suchen; daneben mag dann die biographische und liturgische Forschung zu Worte kommen, nicht aber darf auf diese, wie es im vorliegenden neuesten Band beinahe der Fall ist, der Schwerpunkt verlegt werden. Sonst verfällt allmählich das Bachjahrbuch dem gleichen Fehler, an dem unsere Beethoven- und Wagnerjahrbücher laborieren, daß vor lauter Interesse an der Persönlichkeit des Meisters, an seiner kulturellen Stellung, an seinen Beziehungen zu den Schwesterkünsten und Wissenschaften u. dgl. die Hauptsache, die Klärung seiner Kunst, ganz aus den Augen verloren wird. An musikalischen Beiträgen enthält das neue Bachjahrbuch zunächst eine Studie von Landmann über „Angeblich von J. S. Bach komponierte Oden von Chr. H. v. Hoffmannswaldau." Es handelt sich um anonym erschienene Vertonungen Hoffmannswaldau'scher Gedichte, die eine handschriftliche Notiz in einem Druckexemplar des Eisenacher Bachmuseums unserem Großmeister zuschreibt. Landmann läßt die Authentizitätsfrage offen und teilt die fraglichen Stücke mit. Ihre künstlerische Beschaffenheit, namentlich die harmonische Stimmführung spricht nicht für Bach; eine definitive Entscheidung könnte aber natürlich nur auf bibliographischem Wege erfolgen. R. Oppel bespricht „die neuen deutschen Ausgaben der zwei- und dreistimmigen Inventionen" und knüpft daran bemerkenswerte Ausführungen über die technische Struktur und die Wiedergabe dieser Werke. Sehr verdienstlich ist das von Max Schneider gegebene thematische Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach. Auf seine bibliographische Vollständigkeit vermag ich es nicht nachzuprüfen, jedenfalls aber erschließt es eine Fülle interessanten Materials zur deutschen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Da die Angaben des Verzeichnisses sehr ausführliche sind, läßt es weitgehende Einblicke in die Struktur und künstlerische Bedeutung der einzelnen Werke tun. So manches formlich Interessante tritt dabei zutage, so z. B. ein „Lamento" für Altsolo, Streichinstrumente und Orgel von Heinrich Bach (gest. 1692). Die „Lamento"-Form, der wir hier in der geistlichen Kantate begegnen, hat im 17. Jahrhundert in den verschiedensten Musikgattungen eine Rolle gespielt, in der Oper, in der Instrumentalmusik[1]) und auch in der weltlichen Kantate.[2]) Eine Spezialstudie darüber wäre ein wertvoller historischer Beitrag zum Problem der „Ausdrucksmusik." An sonstigen Beiträgen enthält das Jahrbuch noch einen Nachruf an Joseph Joachim, eine Bach-Predigt von D. Gg. Rietschel, einen Aufsatz „Seb. Bach und Paul Gerhardt" von W. Nelle, eine biographische Studie „Stadtpfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit" von B. Fr. Richter, endlich eine Reihe kleinerer Mitteilungen. Sehr dankenswert und inhaltsreich ist das ausführliche Referat von Schering über die neuen biographisch ästhetischen Bachschriften von Wolfrum, Pirro und Schweitzer.

Starnberg **Dr. Eugen Schmitz**

---

**Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1907. 14. Jahrg. Herausgegeben von Rudolph Schwarz. Leipzig, C. F. Peters 1908. Preis 4 M.**

Ein vortreffliches Buch. Und wie könnte es anders sein, da unsere besten und führenden Gelehrten den reichen Inhalt bestritten haben?

[1]) Vgl. die bekannten Orgellamentos von Pachelbel (Sammelbd. d. J. M. G. V. Seite 481), Zachow (Denkm. deutscher Tonkunst I Bd. XXI/XXII Seite 372) und Walther (ebenda, Bd. XXVI/XXVII Nr. 139).

[2]) Z. B. die Cantate a voce sola v. R. Scarselli (1642) enthalten ein Lamento „Andromade dolente".

Max Friedländer eröffnet den Band mit einer aus seiner reichen Erfahrung geschöpften Abhandlung „Über die Herausgabe musikalischer Kunstwerke". Daß „Palestrina für eine rein philologische Tätigkeit nicht geeignet war" (a. a. O. S. 14) möchte ich wie F. nicht so apodiktisch behaupten. Gewiß, „bei der ihm vom Papst gestellten Aufgabe, den gregorianischen Kirchengesang in seiner Reinheit wieder herzustellen, hat er versagt", aber daran waren tiefer liegende Gründe schuld — der Spekulationsgeist der Buchhändler usw. Ist es doch nach den von P. Molitor aus den Archiven von Florenz und Simankas veröffentlichten Originaldokumenten (Leipzig, 2 Bde. 1901 u. 1902) nicht unwahrscheinlich, daß nicht Gregor XIII., sondern römische Musiker, vielleicht Palestrina und Zoilo selbst den Anstoß zu einer „Choralreform" gaben.

Für den vielangegriffenen Händel tritt Max Seiffert auf den Plan und erörtert „Händels Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister", ihn abermals von dem Vorwurf musikalischer Kleptomanie reinigend. Auf ein interessantes Gebiet begibt sich der Herausgeber des Jahrbuchs mit einem Beitrag „Zur Geschichte des Taktschlagens". Die nächsten zwei Aufsätze stammen aus H. Kretzschmars bewährter Feder: „Beiträge zur Geschichte der venetianischen Oper" und „Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwickelung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhistorie". Den prinzipiellen Gegnern und Verächtern der Historiker führt K. in überzeugungsvollen Worten den allein richtigen Standpunkt vor Augen: „Wir brauchen die Musikgeschichte zum praktischen Musizieren und zwar ebenso nötig wie Harmonie- und Formenlehre." (S. 85.) Den „Kritischen Anhang", der hauptsächlich die neueste französische Literatur zur mittelalterlichen Musik behandelt, besorgte Johannes Wolf; man weiß hier in der Tat nicht, was man mehr bewundern soll, das reiche, ausgebreitete Wissen der Verfasser oder des Kritikers. Den Abschluß des prächtigen Bandes bildet ein wertvolles „Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1907 erschienenen Bücher und Schriften über Musik" vom Herausgeber, in dem ich aber auffallenderweise den 20. Jahrgang des „Kirchenmusikalischen Jahrbuchs" (1907) nicht verzeichnet finde.

K. W.

---

**Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte 1907. 1. Jahrg. Herausgegeben von Franz Schnürer. Freiburg i. Br. Herdersche Verlagshandlung 1908. Preis geb. 7,50 M.**

Wenn sich ein Jahrbuch mit seinem „ersten" Jahrgang so gut einführt wie vorliegendes „Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte, so hat es damit nicht bloß seine Existenzfähigkeit, sondern seine Existenznotwendigkeit bewiesen. Mit weitausschauendem Blick hat der Herausgeber Dr. Franz Schnürer in dem stattlichen und dabei billigen Bande das kulturelle Leben der Gegenwart in seinen vielgestaltigen Erscheinungsformen gruppiert: Kirchliches und politisches Leben, soziale und wirtschaftliche Fragen, Wissenschaften, Literatur und Kunst.

Was uns speziell mit dem Jahrbuch beschäftigt, ist das musikalische Moment, dessen Berücksichtigung vor allem mit Dank anerkannt werden muß; denn nicht gerade alle Leiter ähnlicher Unternehmungen halten es für notwendig, auch die Musik als entwicklungsgeschichtlichen Faktor zu betrachten und ihr neben ihren Schwestern ein Plätzchen anzuweisen. Freilich ist nun dieses Plätzchen in unserem J. in der Tat ein sehr bescheidenes geworden, denn nur ein kleiner Ausschnitt aus dem reichen musikalischen Leben der Gegenwart, die „Musikgeschichte", findet sich auf 6 Seiten behandelt und das nur in konzisester Form. (Der famosen „Geschichte der Musik" von Fr. Spiro ist hiebei sicher zu viel Ehre angetan.) Und doch hätte ein Mann von der wissenschaftlichen Qualität eines Prof. Kroyer einen Beitrag liefern können, der sich dem über die „bildende Kunst" von Prof. Leitschuh würdig an die Seite gestellt, wenn ihn nicht übertroffen hätte. Hier mag wohl am meisten des Herausgebers Entschuldigung und Versprechen für die Zukunft zutreffen, und damit wollen auch wir uns für diesen Jahrgang zufrieden geben: „Streichungen und Kürzungen waren unvermeidlich . . . und in dieser Hinsicht wird ein nächster Jahrgang zugleich ein verbesserter sein." Nur noch einen Wunsch, den uns ein protestantischer Gelehrter, Dr. Heuß, in einer Besprechung des Buches (Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft 1908, 10/11 S. 391) aus der Seele geschrieben: „Etwas auffallend erscheint bei diesem spezifisch katholischen Unternehmen das Fehlen eines kirchenmusikalischen Kapitels. Die

katholische Kirchenmusik sowie ihre Wissenschaft nimmt gerade in Deutschland eine derartig wichtige Stellung ein, sie verfügt auch über eine Anzahl bedeutender Gelehrten, daß man eine Behandlung dieses Gebietes in diesem Jahrgang nicht missen möchte; es liegt in seinem eigensten Interesse." Hoffen wir auf die Realisierung dieses Wunsches im zweiten Jahrgang, den wir dann mit gesteigerter Freude begrüßen werden.

K. W.

## Handbücher der Musiklehre
herausgegeben von Xav. Scharwenka. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

**I. Bd. Below. Leitfaden der Pädagogik, enthaltend Psychologie und Logik, Erziehungslehre, allgemeine Unterrichtslehre. 1907. Preis 2,50 M.**

Der Verfasser führt uns im ersten Teile seiner Arbeit die Hauptmomente der psychologischen und logischen Erkenntnisse vor Augen, im zweiten Teil erörtert er die Erziehungslehre nach dem Gesichtspunkt der leiblichen und geistigen Erziehung, der dritte Teil bietet die Grundsätze der allgemeinen Unterrichtslehre, nach ihrer Geschichte, nach Stoff und Methode des Unterrichtes geordnet.

In seiner kurzen klaren Form ist das Buch recht geeignet, ein Hilfsmittel der pädagogischen Unterweisung zu sein; und wenn wir auch die psychologischen Anschauungen des Verfassers nicht in allen Punkten teilen können, so danken wir ihm für sein wohltuendes Eintreten für eine vom Leib verschiedene geistige Seele, für den Begriff des Gewissens und des freien Willens, welche Wahrheiten ihm allerdings nur im Glauben Gewißheit zu besitzen scheinen. Am Schluß der einzelnen Kapitel findet sich in der Regel eine praktische Anweisung über die pädagogische Anwendung des ausgeführten Gegenstandes. Wir vermissen dabei, in Anbetracht des musiktheoretischen Lehrzweckes, eine Bemerkung über die erzieherische Bedeutung der Kunst, insbesondere der Musik nicht nur für das ästhetische Gefühl, sondern auch für die Willens- und Charakterbildung. Die Religion als Grundlage und Mittel der Erziehung sowie das Kapitel der Entsagung und Selbstbeherrschung hat der Verfasser leider fast vollständig ausgeschaltet.

**II. Bd. Riemann Hugo, Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. 1908. Preis 4 M.**

Es ist schwer zu sagen, was man an dem Leipziger Polyhistor mehr schätzen soll, seine immense Arbeitskraft oder sein fast unerschöpfliches Wissen. Vor kurzem erst ist der zweite Band seiner großzügig angelegten „Musikgeschichte" erschienen, und schon beschenkt er die musikalische Welt mit einer neuen Gabe. Es wäre verfehlt, das vorliegende Handbuch als einen Auszug aus dem größeren Werke zu charakterisieren; keineswegs. Riemann geht hier eigene Wege und hat den Stoff — den Zweck stets im Auge behaltend — in eine ganz neue Form gegossen. Hier spricht er nicht wie dort zu Forschern, denen er positive Fortschritte in der Erkenntnis der Kunstentwicklung vorführen will, um zur Prüfung und Vertiefung anzuleiten; hier gilt es über das weite Gebiet der musikalischen Kunst zu orientieren, die großen Entwicklungslinien dieser Kunst aufzudecken und klarzulegen, das Werden und Vergehen von Ideen zu zeigen, die ganzen Jahrhunderten den Stempel ihrer Herrschaft auf die Stirne drückten, — „eine Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen" strebt Riemann an — hier gilt es, kurz gesagt, die Universalgeschichte der Tonkunst zu behandeln. Das in so vollendeter Weise zu tun, wie es uns hier vorliegt, konnte nur eine Persönlichkeit wie Riemann, bei der der Gelehrte, der Künstler und der Pädagoge um die Palme ringen.

Bei aller Bewunderung und Anerkennung seien aber einige Bemerkungen angefügt, die sich auf die großen Richtlinien beziehen sollen.

Beim Studium des Buches in seinem ersten Teil hat sich mir immer wieder der Gedanke aufgedrängt, ob nicht manche Kapitel für den Ideenkreis von Musiklehrer-Kandidaten, die doch nicht musikwissenschaftliches Studium betreiben, zu hoch oder zu weit gesteckt seien, wenigstens in der vorliegenden, eingehenden Fassung. Dahin rechne ich z. B. die Einleitung von der Pentatonischen Melodik bei den ältesten Kultur- und Naturvölkern, die altgriechische Musik (die ältesten Versmaße, die Nomoi, die Chorlyrik und besonders das altgriechische Tonartensystem), die Kirchentonarten, die Solmisation und Mutation, die Mensuralnotenschrift in ihren ver-



schiedenen Stadien, Notenschriftwesen und Satzlehre der Ars nova usw. Dafür hätte dann mancher etwas kurz gehaltene Abschnitt im zweiten Teile erweitert werden können. Freilich wäre es wünschenswert, die zukünftigen Musiklehrer auch mit diesem Stoffe vertraut zu wissen, aber die Praxis und die Examina werden dagegen sprechen. Sollte meine Ansicht unrichtig sein, würde es mich um der Sache willen freuen. Übrigens kann ja hier der erfahrene Lehrer, wie auch Riemann im Schlußsatz des Vorwortes zuzugeben scheint, nach Bedarf kürzen und einschalten.

Wo Riemann als Liturgiker auftritt, da allerdings beginnt der Boden unter seinen Füßen zu wanken, obwohl ich gestehen muß, daß er sich im allgemeinen mit diesen theologisch-liturgischen Fragen überraschend gut abfindet. Trotzdem wird ihm aber kein Theologe beistimmen zu dem Satze: „Erst allmählich hat sich der ganze Hauptgottesdienst zu einer Umrahmung der Messe als eines Opfers ausgebildet.“ (S. 39.) Wenn der Verfasser ferner das 9. Jahrhundert als den Abschluß für die endgültige Fixierung des Kirchengesanges anführt, so ist das wohl zu spät gegriffen; denn schon um 600 darf dieselbe als abgeschlossen gelten (cf. Wagner: Einführung in die Gregor. Melodien I. Band 1901, S. 213.)

Bei den Sequenzen habe ich den Hinweis auf die zweite Periode der Sequenzdichtung und -Kompositionen vermißt, in welcher die Loslösung von ihrer byzantinischen Ursprungsform (cf. Cod. St. Gallen 484) und die Hinkehr zur lateinischen Hymnenform sich vollzieht. Der Pariser Kanonikus Adam von St. Viktor war es, der diesen Umschwung herbeiführte und so ein zweiter Notker wurde (cf. Léon Gautier: Ouvres poétiques d'Adam de St. Victor. Paris, 1894).

Was Riemanns Stellung zum Choralrhythmus anlangt, so ist er in musikalischen Fachkreisen als energischer Vertreter der Mensuraltheorie bekannt; da er im vorliegenden Werke mit Recht diese Frage nicht weiter berührt, so haben auch wir hier keine Veranlassung auf dieses heikle Gebiet näher einzugehen. Gestreift wird dieser Punkt wieder bei den Melodien der Minnesänger etc.; meine Ansicht darüber habe ich bereits früher in einem Aufsatze: „Der Minnegesang und sein Vortrag“ niedergelegt (cf. Monatshefte für Musikgeschichte, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Leipzig 1903, Nr. 4). Daß ebenso in bezug auf Florenz und seine „Ars nova“ die Meinungen geteilt sind, zeigen z. B. die Darlegungen des Wiener Musikgelehrten Dr. Viktor Lederer im 21. Jahrgang des Kirchenmusikalischen Jahrbuches (S. 197 ff.). Und so ließen sich noch manche Differenzpunkte anführen.

Was der gelehrte Verfasser im zweiten Teile des Buches vorträgt über „Oper und Oratorium, die Entwicklung der Sonate und Suite“ und dann ganz besonders in dem Abschnitt über „die neue Zeit“, wird man kaum irgendwo besser finden. Selbst die „Modernsten der Modernen“, Reger[1]) und Strauß, sind schon in die Darstellung verwoben.

Ein geradezu kostbares Material und einen der Hauptvorzüge des Buches bilden die nach den verschiedenen Perioden eingeschalteten „Tabellen zur Musikgeschichte“, in denen in konzisester Form der Extrakt des vorher behandelten Stoffes niedergelegt ist. Was für unsere Gymnasiasten die Geschichtstabellen und genealogischen Atlanten usw. bedeuten, das sind für den Musikstudierenden diese Tabellen zur Musikgeschichte, und ich glaube für eine Separatpublikation dieser „Tabellen zur Musikgeschichte“ würden dem Autor ungemein viele dankbar sein.

Daß der Verfasser hier mit peinlichster Gewissenhaftigkeit arbeitet und die neueste Forschung berücksichtigt, beweist z. B. die Verwertung der verschwindend kleinen Studie von Radiciotti über „Giovanni Maria Nanino: Vita ed opere secondo i documenti archavistici e bibliografici“, welche erstmalig feststellt, daß Bernardino Nanino nicht der Neffe, sondern der Bruder Maria Naninos war. (Der Druckfehler Nanini statt Nanino ist zu verbessern.) Mit Freuden registriere ich auch, daß Riemann bei Palestrina das unrichtige „Sante“ (cf. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1879, S. 9), an dem er mit Zähigkeit bis vor kurzem noch festgehalten (cf. Musikgeschichte Bd. II. 1, S. 318), nunmehr hat fallen lassen.

Neben diesen musikgeschichtlichen Tabellen finden sich dann noch Literaturver-

[1]) Der Geburtsort Regers (Brand) liegt übrigens nicht in Oberbayern (S. 263), sondern in der Oberpfalz, Bezirksamt Stadt-Kemnath.



zeichnisse zu den einzelnen Hauptabschnitten, welche dem Musikjünger, der tiefer in den Geist der einzelnen Epochen eindringen will, verlässig den Weg zu Spezialstudien weisen.

---

**III. Bd. Scharwenka Xaver, Methodik des Klavierspiels. Systematische Darstellung der technischen und ästhetischen Erfordernisse für einen rationellen Lehrgang. 1907. Preis 3 M.**

So kann nur ein Mann schreiben, der sich die reichsten Erfahrungen nicht nur als Künstler, sondern auch als Pädagoge gesammelt hat. Jede Seite des Buches gibt beredtes Zeugnis dafür; man lese z. B. nur das letzte zusammenfassende Kapitel: „Höhere Aufgaben des Lehrberufs." Daß der Verf. innerhalb der einzelnen Kapitel den Inhalt noch durch besondere Schlagworte markiert hat, werden ihm viele zu Dank wissen; dadurch gewinnt derselbe an Geist und Leben. Mögen unsere angehenden Klavierlehrer und Lehrerinnen technisch und noch mehr geistig aus dem vortrefflichen Buche lernen!

---

**IV, 1. Bd. Mengewein C. Die Ausbildung des musikalischen Gehörs. Ein Lehrbuch in 3 Teilen für Konservatorien, Musikseminare und für den Einzelunterricht. I. Teil. 1908. Preis 1,50 M.**

In unseren Tagen, wo die Literatur über das „musikalische Gehör" immermehr anwächst, wird ein besonderes Lehrbuch für die Ausbildung desselben sicher nicht wundernehmen; kann es ja nur wesentlich dazu beitragen, die „zwei Drittel" der musikverständigen Menschheit, die nach Billroth nur im Umfange einer Terz unterscheiden können, zu mindern. Wenn auch erst nach Vollendung des ganzen Werkes ein abschließendes Urteil möglich sein wird, so darf man doch jetzt schon nach dem, was der Verfasser in 40 Lektionen bietet, ein günstiges Prognostikon stellen. Besondere Anerkennung verdient die Behandlung der Kirchentonarten, nur hätte der Verf. hier nicht auf halbem Wege stehen bleiben und fast nur Choräle zum „Diktat" wählen sollen. Die Literatur des Mittelalters bietet ja hier einen reichen Schatz von charakteristischen Beispielen. Die Zählung der Kirchentonarten wird meist für gewöhnlich mit Dorisch begonnen und nicht mit Jonisch; ebenso hätten wir dem Verf. die lokrische Tonart geschenkt.

K. W.

---

**Riemann Hugo, Kontrapunkt. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 6 M.**

Den modernen Anschauungen auf dem weiten musikalischen Gebiete huldigend, setzt sich der Autor in einen grundsätzlichen Gegensatz zur herkömmlichen Methode und spricht dieses bestimmt aus im Vorworte zur 2. Auflage: „Wenn von den Schülern, die das Studium der Harmonielehre in Angriff nehmen, nur ein kleiner Teil zum Studium des Kontrapunkts fortschreitet, so liegt das ohne Frage nicht zum kleinsten Teile daran, daß die noch immer in Ansehen stehende ältere Methode des Kontrapunkts in ihren ersten Früchten gar zu steril und dem musikalischen Empfinden der Gegenwart fremd erscheint. Die ausdrückliche Negierung bestimmter rhythmischer Eigenschaften der den Arbeiten zugrunde gelegten Cantus firmus in Bellermanns Kontrapunkt, die aber schließlich doch auch unausgesprochen den Kontrapunkt-Lehrbüchern anderer Verfasser (Cherubini, Bußler, Richter, Jadassohn) eignet, muß ja lähmend auf die Phantasie des Schülers wirken . . ." Dagegen sagt der vorzügliche Methodiker Bußler in seinem Lehrbuche des „strengen Satzes": . . „Soweit die Regeln des strengen Satzes willkürlich den Gewohnheiten des gegenwärtigen Musiktreibens widersprechend erscheinen, hat das seinen Grund in der pädagogischen Notwendigkeit, der Phantasie Schranken aufzuerlegen, bis sie hinreichend erstarkt ist, sich im Schrankenlosen ohne Gefahr ergehen zu können. Weit entfernt, der Phantasie schädlich zu sein, ist die straffe Zucht dieser Lehre vorzugsweise geeignet, sie zu umfassenden Leistungen vorzubilden . . ." Und Bellermann betont, daß alle musikalische Bildung vom Gesange ihren Ausgang nehmen müsse. Die Berechtigung der Instrumentalmusik anerkennend, bedauert er, daß man jetzt das Instrumentale auch der menschlichen Stimme zumutet und meint, daß hierin die Verschlech-

terung der heutigen Gesangskunst, der Verderb der menschlichen Stimme, ja selbst die Verminderung der musikalischen Anlagen bei der großen Mehrzahl der Menschen zu suchen sei. Er weist hin auf das gewaltige Genie und den tiefen künstlerischen Sinn eines Palestrina und Orlandus Lassus, und mit diesem Hinweise stellt er sich nicht nur auf einen gesunden musikalisch-pädagogischen Grund, sondern auch auf den Boden einer Kompositionsweise, wie sie in der katholischen Kirche vorzugsweise gepflegt wurde, während wieder andere Autoren einen Seb. Bach als vorzüglichstes Muster hinstellen. „Die Meisterwerke Bachs und Händels, sagt Bellermann, zeigen vielleicht noch ausgebildetere Hand im Kontrapunkt, als ihre Vorfahren im 16. Jahrhundert, aber sie brauchten nicht mit jener Sorgfalt zu Werke zu gehen, weil alle ihre Chorwerke auf instrumentale Grundlage berechnet sind.“ — Riemanns Kontrapunkt führt den Schüler auf denselben Weg, aber in einer eigenen, interessanten Weise. Er gründet auf der Harmonielehre (zum vollen Verständnisse ist die Kenntnis der Harmonielehre des Autors notwendig), und formt die Melodien und ihre Rhythmen mehr nach instrumentaler Möglichkeit. „Dadurch, daß der Kontrapunkt, wie er hier gelehrt wird, die Harmonielehre voraussetzt, sind die herkömmlichen Stimmführungsregeln des Kontrapunkts, welche ältere Lehrbücher füllen, hinfällig und überflüssig geworden; denn auch der zweistimmige Satz kennt nur die Gesetze, die den vierstimmigen harmonischen Satz beherrschen. Aber diese Gesetze müssen zu unbewußten Leitern der melodischen Gestaltung werden, die Phantasie muß reflexionslos sich im Bereiche der gegebenen Möglichkeiten frei bewegen lernen. Das ist nicht so schwer, wie es scheint; dem wirklichen Talente offenbart die Schule nur, was es weiß.“

Die Kenner der zwei- und mehrstimmigen Sätze eines Palestrina, Vittoria, Orlando u. a. werden diesen Worten nicht in allem beistimmen. Auch im zweistimmigen Satze lassen sich nach den Regeln der älteren Autoren Übungen und Sätze ohne vierstimmig gedachte harmonische Unterlage schön und echt kontrapunktisch bearbeiten, stimmselbständig und stimmgerecht, wenn nur das Talent die Arbeit unterstützt. Der schwach beanlagte Schüler wird freilich dabei wenig Gold zutage fördern: es fehlt ihm eben die notwendige Voraussetzung, das Talent. Er soll sich dieses Mangels bewußt werden und die übergroße Anzahl minderwertiger Produkte nicht vermehren.

Regensburg — Mich. Haller

---

**Lutz Hugo, Theoretisch-praktische Gesangslehre und Chor-Normalgesangsschule für jugendliche Stimmen mit besonderer Berücksichtigung der Sprach-, Ton- und Stimmbildung für Gesanglehrer und zum Gebrauehe an Lehrerseminarien und Mittelschulen, sowie für das Privatstudium. Regensburg, A. Coppenraths Verlag, H. Pawelek, 1908. Preis geb. 5 M.**

Die Stärke des Buches liegt, um es gleich zu sagen, in der Einführung in die Sprach-, Ton- und Stimmbildung, ein Gebiet, das bisher bei der Ausbildung der jugendlichen Stimmen zweifelsohne zu wenig berücksichtigt wurde. Schritt für Schritt wird hier in anschaulicher Methode das Gebäude errichtet. Einen äußerst glücklichen Griff tat der erfahrene Autor mit der durch Abbildungen erläuterten Beschreibung der Sprach- und Gesangsorgane; besonders hervorgehoben sei das große Kapitel: „Der phonetische und der Stimmbildungskursus“ mit den zahlreichen Abbildungen inbezug auf Zungen- und Lippenstellung, Anschauungsmittel, die in kurzer Zeit mehr durch ihre plastische Kraft wirken als lange Worte des Lehrers. Auch die Ton-, Stimmbildungs- und Treffübungen sind mit der gleichen Akribie dargestellt.

Der II. Teil bringt den zwei- und mehrstimmigen Gesang mit reichen Übungen, aus denen wiederum als besonders praktisch die Choralsolfeggien hervorragen, speziell die Stücke von Bertalotti. Verzierungen im Chorgesange, das Wichtigste aus der allgemeinen Musiklehre, Formen und Arten der Vokalmusik, spezielle Übungen und Aufgaben zur Erziehung zur Musik (Musikdiktat) reihen sich in prägnanter Kürze im III. und IV. Teile an.

Und trotz aller dieser Vorzüge haften dem Werke nicht geringe Mängel an. Das Opus ist vor allem kein Schulbuch im eigentlichen Sinne; es gehört in erster Linie in die Hand des Lehrers und Gesangspädagogen. Nur in solchen Anstalten, die Gesangslehrer heranbilden — und dazu sind wohl auch die zwei

letzten Kurse unserer Lehrerbildungsanstalten zu rechnen — kann es seinen Zweck erfüllen; für Gymnasien, Realschulen und andere Mittelschulen ist sein Gebrauch vollständig ausgeschlossen. Eine Reihe von Gründen sprechen dagegen. Was soll z. B. der ganze Abschnitt „Über Gesang und Gesangsunterricht" (S. 10—16) in einem Buche für Schüler? Oder S. 93 Nr. 14: „Die Behandlung und Einübung von Liedern und Gesängen"?

Auch über die Methode des Verf. bin ich mir nicht klar geworden. S. 94 schreibt er: „Kommen in diesem kleinen Abschnitte (der Periode eines Liedes) schwerer zu treffende Intervalle vor, so sind diese herauszugreifen und allein, zuerst auf einige Vokale, dann auf den Text singen zu lassen" — und doch beginnt er andererseits die Treffübungen in Sekunden, Terzen etc. erst S. 121 ff. Es kann sich also in dem oben erwähnten Abschnitte nur um „Gehörsingen" handeln; was tun aber dann die Übungen S. 102—120, von denen nicht weniger als 12 Seiten im Baßschlüssel notiert sind, in den Händen der Schüler? Ähnliches gilt von den Treffübungen S. 121 bis 158, die zudem sämtliche an dem Übel kranken, daß sie immer die gleiche Formel behandeln und bei den einzelnen Intervallen nichts Neues bieten. Was setzt der Autor überhaupt bei seinen Schülern voraus und was nicht, da er erst im „Anhang" S. 371 die Tonstufen, Tonleitern usw. behandelt. Das scheint mir überhaupt das πρῶτον ψεῦδος des ganzen Werkes zu sein, daß der Verf. keine Grenze zieht zwischen Lehrer und Schüler einerseits und zwischen den einzelnen Schülern anderseits und alles unter einen Hut zu bringen sucht: „Gymnasiasten, Realschüler, höhere Mädchenschulen, Präparanden, Lehrerseminaristen, Damen und Herren, welche sich zur berufsmäßigen Pflege des Gesanges ausbilden wollen, Prediger, Lehrer, Redner usw." (cf. Vorwort S. VI.)

Ein weiterer Fehler liegt in der Unterscheidung eines Kontraaltes. Ein solcher kann für die Mittelschulen für gewöhnlich gar nicht in betracht kommen; denn entweder rangiert der Träger des von Lutz aufgestellten Stimmumfanges unter den Altisten oder wird, wenn seine Stimme die nötige Höhe nicht mehr erreicht, unter die Mutanten gestellt. Warum also eine ganze Reihe von Übungen für Kontraalt notieren? Die andauernde Anweisung, welche Stimmen die einzelnen Übungen singen sollen, wirkt überhaupt lästig; aber es ist die Konsequenz aus des Autors Zusammenfassungssystem. Das oberste Prinzip für diese Schulen muß Einfachheit und Klarheit sein; denn Zeit und Lehrstoff dieser Schulen stellen unbedingt diese Anforderungen. (Vgl. hiezu z. B. die Übungen S. 230 ff., wie überhaupt den ganzen Umfang des Buches.)

Manche Irrtümer bezw. Ungenauigkeiten wollen wir hier übergehen und nur einige andeuten. Wenn der Verfasser Beispiele von Kompositionen älterer oder neuerer Meister abdruckt, so muß er hiebei Genauigkeit und Konsequenz walten lassen. S. 340 z. B. heißt es: „Satz aus dem ‚Kyrie' von Franz Witt † 1888." Aus welchem Kyrie? Witt hat mindestens ein Viertelhundert Kyrie geschrieben; ebenso S. 344 „Kyrie von Palestrina † 1594." Palestrina hat nahezu hundert Kyrie komponiert. Das zitierte ist aus der Missa „Brevis". Oder S. 342 „Satz aus Mottet von Luca Marenzio", — ganz abgesehen davon, daß man auf keinen Fall Mottet, sondern Motett schreibt. Dann sollen in einem solchen Buche doch nur Muster-Beispiele stehen; wozu eine musikalisch so unbedeutende Arbeit wie das „Kyrie aus Missa Sanctus Georgus" des Verfassers? Nebenbei bemerkt, gibt es in der ganzen Hagiographie keinen S. Georgus; auch der auf S. 341 zitierte bekannte Meister der älteren venezianischen Schule heißt nicht Vecci, sondern Vecchi. Ferner sollen die Sterbedaten der einzelnen Komponisten entweder überall oder nirgends beigesetzt werden; bei einer Reihe von Komponisten vermisse ich dieselben. Doch genug der Beispiele.

Will der verehrte Verfasser das Werk auch unseren Mittelschulen zugänglich machen, so bleibt ihm nur der Weg einer Teilung des Stoffes in zwei einzelne Bücher: 1. für den Lehrer, 2. für den Schüler. Dieser letzte Teil würde hauptsächlich die Übungen enthalten müssen mit dem Extrakt aus der „Stimmbildungslehre" (mit Abbildungen). Diese Teilung wäre auch vom finanziellen Standpunkte aus zu begrüßen; denn welcher Lehrerrat wird bei ben ohnehin gesteigerten Anforderungen heutzutage ein Lehrbuch für ein obligatorisches Fach im Preis von 5 Mark einführen und wäre auch der Preis für dasselbe wie in unserem Falle ein sicher nicht zu hoher.

Die angeführten Gründe zwingen den Ref. das Buch in dieser Form zur Verwendung in



Mittelschulen leider abzulehnen; das soll ihn aber nicht hindern, dasselbe für Konservatorien, Musikschulen, gesangspädagogische Anstalten und Lehrerseminarien als Studienwerk warm zu empfehlen.

K. W.

---

**Schönen W.,** Führer durch das Graduale Romanum **zunächst für den kathol. Kirchensänger. 1. Hälfte: Ordinarium Missæ und Proprium de Tempore, geb. 1,50 M.; 2. Hälfte: Commune und Proprium Sanctorum, geb. 1,70 M. Schwann, Düsseldorf 1908.**

Vielen Kirchenmusikern werden die Erläuterungen zum Texte des Graduale Romanum bekannt sein, welche durch eine Reihe von Jahren der „Gregorius-Bote" unter dem Titel „Versetten" seinen Lesern darreichte. Der Verf. hat die zerstreuten Blumen nun zu einem Kranze gewunden und widmet die beiden schmucken Bändchen in erster Linie den Kirchensängern und -sängerinnen. Wer aus eigener Erfahrung die Schwierigkeiten kennt, welche die lateinischen Texte unseren Laiensängern oft verursachen und anderseits weiß, wie viel von deren Verständnis für den Vortrag abhängt, der wird den „Führer durch das Graduale Romanum" auf das freudigste begrüßen. Jeder der liturgischen Texte findet hier zuerst eine gute wörtliche Übersetzung und dann eine kurze Betrachtung, die den Grundgedanken in prägnanter und leichtverständlicher Weise illustriert. Vielleicht würde ein etwas niedrigerer Preis noch mehr zur Massenverbreitung beitragen.

K. W.

---

**Riemann Hugo,** Grundriss der Musikwissenschaft. **34. Bändchen der Sammlung „Wissenschaft und Bildung". Leipzig, Quelle & Mayer 1908. Preis geb. 1,25 M.**

In kurzen Kapiteln sucht der gelehrte Verf. die Hauptarbeitsgebiete der Musikwissenschaft zusammenzufassen: Akustik, Tonphysiologie (Tonpsychologie), Musik-Ästhetik, -Theorie, -Geschichte. Eine reiche Literaturangabe beschließt jeden Abschnitt, und schon diese Literaturangabe allein macht das kostbare Büchlein zu einem unentbehrlichen Ratgeber und Wegweiser. Freilich wäre diesen Literaturverzeichnissen eine Nachprüfung sehr zustatten gekommen, da manche Werke in ihren Neuauflagen oft eine ganz veränderte Gestalt und veränderte Lehren zur Schau tragen. So z. B. (3. Kapitel „Musikästhetik" S. 76) ist Arthur Seidls Schrift „Vom musikalisch Erhabenen" 1907 in 2. veränderter Auflage erschienen, auch Thibauts goldenes Büchlein „Über Reinheit der Tonkunst" hat 1907 durch Raimund Heuler eine dankenswerte Neuausgabe mit Erläuterungen, Zusätzen usw. erfahren. (Cf. Kirchenmus. Jahrbuch 21. Jahrg. S. 217 ff.) Doch solch kleine Übersehen können mit ein paar Federstrichen verbessert werden und tun der Gediegenheit des empfehlenswerten Schriftchens keinen Eintrag.

K. W.

---

**Fonk Leopold S. I.** Wissenschaftliches Arbeiten. **Beiträge zur Methodik des akademischen Studiums. Veröffentlichungen des biblisch-patristischen Seminars zu Innsbruck. I. Heft. Innsbruck, Felizian Rauch 1908. Preis 2,20 M.**

Mit vorliegendem Bande eröffnet der inzwischen nach Rom berufene Innsbrucker Universitätsprofessor die Publikationen des von ihm geleiteten biblisch-patristischen Seminars. Damit ist schon gesagt, daß wir es hier mit einer aus der Praxis herausgewachsenen Schrift zu tun haben, die in klarer und eingehender Form die reichen Erfahrungen des akademischen Lehrers zusammenfaßt, um sie nicht bloß seinen Schülern, sondern allen angehenden Arbeitern auf wissenschaftlichem Gebiete nutzbar zu machen. Daß die Arbeit in der Werkstätte eines Theologen entstanden, hindert keineswegs ihre allgemeine Brauchbarkeit, denn der Verf. berücksichtigt nicht eine bestimmte Klasse von wissenschaftlichen Arbeiten, sondern alle „positiven Geisteswissenschaften". Und so wird aus dieser Methodologie jeder für seine Disziplin etwas heraus-

nehmen können und wäre es auch nur die Anleitung, Irrwege und Abwege und damit großen Zeitverlust bei den ersten wissenschaftlichen Versuchen zu vermeiden. Ob das Werk nicht durch eine prägnantere Zusammenfassung und Einteilung noch gewinnen würde?

K. W.

---

**Reinecke Karl, „Aus dem Reiche der Töne". Worte der Meister. Leipzig, E. A. Seemann 1907. Preis geb. 4 M.**

Daß es nicht gerade lauter „Meister-Worte" sind, die R. hier auf 204 Seiten in 18 Kapiteln und einem Anhang zusammengetragen hat, liegt an den mitunter wenig wertvollen Quellen, aus denen der Sammler schöpfte. Übrigens gesteht das der Herausgeber im Vorwort selbst in bescheidener Weise zu, wenn er meint: „Manches aus längst vergangener Zeit wird man noch heute als gültig anerkennen, manches aus neuer und neuester Zeit vielleicht schon veraltet nennen." Das gilt vor allem von den Zitaten ästhetischen Inhalts, wenn z. B. Hanslick und Ambros fast auf der gleichen Seite über denselben Gegenstand so ziemlich das Gegenteil sagen. Warum R. diese Aussprüche erst „von Luther an" sammelt, ist mir nicht recht ersichtlich; es hat doch auch schon vor Luther Musik und Musiker gegeben? Für Geschenkzwecke mag dieser — etwas teure — „musikalische Büchmann" seinen Zweck recht wohl erfüllen.

K. W.

---

**Scheumann A. R. Die grossen deutschen Tondichter. Lebenserzählungen in Bildern für unsere musikliebende Jugend. Bd. I: Haydn, Mozart, Beethoven. Preis 1 M. Bd. II: Fr. Schubert, K. M. v. Weber, Mendelssohn, R. Schumann. 1,20 M. Kommissionsverlag von Fr. Hofmeister, Leipzig 1908.**

Es ist eine ständige Klage aller einsichtsvollen Pädagogen, daß unsere Jugend durch schlechte oder wenigstens gehaltlose Lektüre auf allen Gebieten für das Ideale immermehr abgestumpft wird. Nicht in letzter Linie kann und muß hier auch die Musik ihren veredelnden und fördernden Einfluß geltend machen. Schon darum gebührt dem Verfasser obiger Bändchen, der es sich zur Aufgabe gestellt hat, unsere deutsche Jugend mit unseren großen Tonmeistern bekannt zu machen, aufrichtiger Dank. Und das um so mehr, als es ihm auf Grund der zuverlässigsten Quellen gelungen ist, mit feinem pädagogischen Geschicke, in formschöner Sprache ein dem kindlichen Geiste faßbares lebensvolles Bild der Meister zu entrollen. Gute Bilder und kleine Notenproben illustrieren den Text. Nur in einem Punkt scheint mir Sch. des Guten zu viel getan zu haben, in der Gliederung des Stoffes in zu viele und zu kleine Abschnitte, die schon das Auge ermüden, geschweige denn die Zuhörer z. B. bei gemeinsamer Lektüre. Wir wünschen dem Herausgeber bei der Fortsetzung eine gleich glückliche Hand und den Bändchen bei Alt und Jung die weiteste Verbreitung.

K. W.

## An die H. H. Mitarbeiter

Einsendungen (Aufsätze, Kleine Beiträge, Kritiken und Referate) für den 23. Jahrgang 1910 mögen bis 1. Juli 1909 erfolgen:

An die Redaktion des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs

**Dr. Karl Weinmann, Regensburg,** Albertstraße 7/I.



# Inhaltsverzeichnis

## Aufsätze



## Kleine Beiträge



## Kritiken und Referate

### I. Musik-Werke





### II. Bücher und Schriften





